COLECCIÓN LUIS BUÑUEL
CINE Y VANGUARDIAS

GEORGES SEBBAG

BRETON Y EL CINE

Breton y el cine

Breton y el cine

Georges Sebbag

Traducción de Marie Córdoba

EDITORIAL UOC
GOBIERNO DE ARAGÓN
PRENSAS DE LA UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA

COLECCIÓN LUIS BUÑUEL CINE Y VANGUARDIAS

Director
Jordi Xifra (Universidad Pompeu Fabra)
Consejo editorial
Carole Aurouet (Université Paris-Est), Joanna Evans (University College London), Fernando Gabriel Martín (Universidad de La Laguna), Amparo Martínez Herranz (Universidad de Zaragoza), Antonio Monegal (Universidad Pompeu Fabra), Sarah Neely (University of Stirling), Antonio Pedrós-Gascón (Colorado State University), Ángel Quintana (Universidad de Girona), Agustín Sánchez Vidal (Universidad de Zaragoza), Breixo Viejo (Columbia University)

© Nouvelles éditions Place, 2016
© De la traducción, Marie Córdoba
© De la presente edición, Prensas de la Universidad de Zaragoza (Vicerrectorado de Cultura y Proyección Social), Editorial UOC y Gobierno de Aragón
1.ª edición, 2019

Director de la colección: Jordi Xifra (Universitat Pompeu Fabra)

Ilustración de cubierta: Miguel Ángel Pérez Arteaga

Edición original: *Breton et le cinéma,* París, Nouvelles éditions Place, 2016

Editan:
Prensas de la Universidad de Zaragoza
Editorial UOC (Oberta UOC Publishing)
Gobierno de Aragón

CBC
Centro Buñuel Calanda

ISBN (PUZ): 978-84-17873-45-5
ISBN (Editorial UOC): 978-84-9180-565-6

Preámbulo

Nacidos con el cinematógrafo, los futuros surrealistas viven a la par, durante la Primera Guerra Mundial, la experiencia de las trincheras y la de las salas oscuras. En octubre de 1926, cuando conoce a Nadja Delcourt, André Breton abandona su papel de espectador en beneficio del de actor y director. Ahora bien, fascinado por el poderío de las duraciones fílmicas, no dejará de acometer una reflexión sobre las temporalidades cinematográficas. El poeta se acerca así al cine desde tres perspectivas. Adopta el punto de vista frontal y contemplativo del espectador. Viste la gorra del director, grita «¡Acción!» y baraja planos y secuencias. Somete a análisis esa proeza técnica y lleva a cabo una especulación que tiene que ver con su propia filosofía del encuentro.

En Nantes, en la primavera de 1916, André Breton y Jacques Vaché se inventan la cinefilia del *zapping*; pasan de una sala a otra sin importarles el título o el tipo de la película; vibran frente a Musidora, la vampiresa vestida de malla negra del serial cinematográfico *Los Vampiros* de Louis Feuillade. Al año siguiente, cenan y brindan durante la proyección de una película en un cine parisino. De entrada, Breton cree en el genio fotogénico y provocador del cine que, al igual que la fotografía y los anuncios, representa un reto para las artes y la poesía. Acude a las salas de cine al compás del eros de sus enamoramientos. Puede ir solo, pero también acompañado con Alice, la chica de Nantes, o con Lise Meyer para ver el documental *Les merveilles de la mer.*

Breton da el paso cuando publica *Nadja*, una historia que enriquece con unas cincuenta fotografías o documentos. Ahora vive a ambos lados de la cámara. Se da cuenta de que la búsqueda surrealista de las duraciones automáticas guarda algún parentesco con la filmación y el montaje de las duraciones fílmicas.

El cine, una mitología moderna

Entre julio de 1915 y julio de 1916, Breton es asignado como enfermero militar en Nantes. Su amigo Theodore Fraenkel, quien también estudia Medicina, lo alcanza en octubre de 1915. El lunes 3 de enero de 1916, Breton se siente algo triste y confundido. Le escribe a Fraenkel, que acaba de salir de permiso para París. Primero se esmera en dibujar con lápiz un retrato de frente, difícil de identificar si no se adivina que, a ambos lados de la línea vertical que separa la cara en dos partes casi simétricas, hay a la derecha un André Breton con monóculo y a la izquierda, un Théodore Fraenkel con rasgos menos acentuados. La raya en medio del pelo facilita la operación del retrato de doble rostro. A principios de 1916, cuando comienza el mes de Jano, Breton se las ingenia para dibujar un retrato partido en dos. En adelante, a imagen y semejanza de Jano, escruta el pasado y el futuro. Se convierte en el guardián de las puertas del tiempo.

Ese 3 de enero de 1916, comparte sus ansiedades y emociones con su excondiscípulo del colegio Chaptal:

> Una conciencia tan nítida de mis irresoluciones me eximió de aventurarme por alguna que otra acera, y pasé el día de ayer cubriendo con ornamentaciones tristes y de mal gusto el acolchado que cubre mi mesa, como otras tantas firmas con tinta azul. Y entonces me abrumó pensar que éramos felices en Nantes. [...] Como andaba de humor filosófico, me alegré de haber ido al cine la otra noche. Me prometí para pronto unos seriales cinematográficos, a la espera de los dinteles

historiados. En cuanto a los libros eróticos, problema resuelto.[1]

Breton no solo guarda un grato recuerdo de su función de cine del pasado viernes 31 de diciembre, sino que se alegra por anticipado de asistir a los próximos episodios de un serial. Además, al referirse a un famoso pasaje de *Una temporada en el infierno* de Arthur Rimbaud,[2] pretende igualar el cinematógrafo con el decorado de los saltimbanquis o con todo lo que puede encantar la infancia.

Breton se halla en un estado receptivo parecido al de Alfred Jarry. En 1897, el autor de la «novela de un desertor», *Los días y las noches*, presintió la aportación del cinematógrafo, cuyo desfile de imágenes altera la aprehensión del espacio y del tiempo. Según Jarry, esa técnica incipiente interiorizaba la percepción del ciclista o del pasajero de tren que capta «en una rápida aglutinación las formas y los colores» del paisaje que va atravesando. Desde entonces, «le parecía obvio a Sengle, quien —por perezoso— nunca fue a ver cómo funcionaba, que el cinematógrafo era mejor

1 André Breton, carta a Théodore Fraenkel del 3 de enero de 1916. Véase el facsímil de la carta en Georges Sebbag, *L'Imprononçable jour de sa mort, Jacques Vaché janvier 1919*, Jean-Michel Place, 1989, sección 7.

2 Arthur Rimbaud: «Me gustaban las películas tontas, dinteles, decorados, cuadros de saltimbanquis, rótulos, iluminaciones populares; la literatura pasada de moda, el latín de iglesia, libros eróticos sin ortografía, novelas de nuestras abuelas, cuentos de hadas, libritos infantiles, viejas óperas, estribillos bobos, ritmos ingenuos», *Une saison en enfer*, «Alchimie du verbe», en *Œuvres complètes,* Bibliothèque de la Pléiade, ed. Antoine Adam, Gallimard, 1972, p. 106.

que el estereoscopio...».[3] Más tarde, hablando de la poesía de Albert Samain, Jarry verá en el «temblor» del cinematógrafo «la palpitación de cuanto existe».[4]

Los *Carnets* de Fraenkel, que abarcan el período de 1916 a 1918, dan una idea de lo que representa el cine para los dos enfermeros militares. Théodore, gran aficionado a la música, acude a menudo a las salas de conciertos, mientras que André prefiere Louis Feuillade a César Franck o a Claude Debussy. El 17 de febrero de 1916, Fraenkel apunta:

> Nos acostumbramos a los vicios más degradantes, ¿no lo sabré yo?... Cine. Repugnante.[5]

Relega así el cine al mundo de las cosas abyectas o ruines. Poco después, el 13 de abril, confirma esa opinión al mencionar que había tenido que asistir, probablemente con André, a la proyección de un episodio de *Les mystères de New York*, de Louis Gasnier:

> Hace un rato, cine, en acto de servicio, *Les mystères de New York*, una de las más inauditas fechorías de la prensa burguesa.[6]

Y se ensaña con los periódicos que ensalzaron la película.

---

3 Alfred Jarry, *Les Jours et les Nuits*, en *Œuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, t. I, ed. Michel Arrivé, 1972, p. 770.

4 Alfred Jarry, *Albert Samain*, en *Œuvres complètes*, t. III, 1988, p. 538.

5 Théodore Fraenkel, *Carnets 1916-1918*, éd. des Cendres, 1990, p. 19.

6 *Idem,* p. 26.

Théodore está enamorado de la rusa Mirotchka, una joven estudiante de Medicina que se marchó a Odessa en septiembre de 1914. Se cartea con ella y no para de atormentarse. En la primavera de 1916, presencia las inconstancias de Breton, que abandona a Annie Padiou por una tal Alice, su «ángel del perro», a quien conoció en el parque de Procé. Testigo de los bandazos sentimentales y de la indiferencia de André, toma cartas en esa historia, lo que lo sume en un estado de crisis. El 1 de junio, relata cómo un plantón de Annie en un cine despierta en él despecho y cólera hacia una película que glorificaba la patria:

> Se suponía que anoche iba a ver a esa chica en el cine. No la vi, probablemente no vino. Así que tuve que tragarme una gran película patriótica que me llenó de una furia deleitable contra la película y contra el público.[7]

El 5 de junio, sin embargo, ve a Annie en dos ocasiones. Cartas van y cartas vienen y, después, encuentros diarios hasta el 8 de junio. Dos días después, Fraenkel apunta una observación que corresponde, se supone, a una suspensión, por lo demás provisional, de sus encuentros con Annie: «Pero ya no voy al cine».

El 17 de junio, Fraenkel se explaya sobre su discrepancia con Breton acerca del cine. Ahí donde él no ve más que un poderoso narcótico, además de un pésimo entretenimiento, su amigo descubre un extraordinario y moderno modo de expresión:

7 *Idem,* p. 38.

> El cine atrae a Br. Incapaz de justificarse mencionando tan solo una bella obra entre todas las películas que ha visto, admira el moderno medio de expresión, en sí mismo. Aquello por lo que vagamente nos dejamos llevar, ¿no será más bien la acción estupefaciente, aletargadora, embrutecedora de ese espectáculo, la certidumbre de tener la velada desdeñable o despreciablemente ocupada con tal de no sufrir el vacío que cada uno lleva en sí?[8]

Dos días más tarde, deja constancia de una desavenencia con Breton que, en lugar de celebrar su proeza como traductor de un poema de Apollinaire al alemán, ha optado por ir al cine con Alicia:

> ¡Figúrense que en vez de escuchar la lectura de mi admirable traducción, se ha largado al cine con su ángel II, la mujer más fea del mundo![9]

Tan mayúsculo es el enfado de Fraenkel que repite sin cortarse que, en su opinión, Alicia, el ángel II, es fea, a diferencia de Annie, el ángel I, a la que unas veces considera hermosa y otras, fea. Advierte a costa suya que Breton vibra en la proyección de una película y que si acude al cine es también porque ve allí un lugar propicio para una cita amorosa.

Fraenkel pasa por una fase en la que cuestiona su confianza en Breton. No aprecia demasiado su poema «Façon», reflejo de la moda más sofisticada. El 2 de julio, aún en

8 *Idem,* p. 43.
9 *Ibidem.*

Nantes, poco antes de su partida hacia el este de Francia, confiesa haber ido al cine para dejar de pensar y distraerse. Se abandonó a las carreras de persecución, al burlesco más desenfrenado y absurdo. También señala de paso su extraordinario afán por «lo enorme» al estilo de Jarry:

> En el cine —adonde fui anoche por sentirme más que cualquier otro día incapaz de trabajar— solo me gustan las extraordinarias payasadas epilépticas e inverosímiles. ¡Poder seguir Ubu texto en mano! Las caídas desde el piso veinte, las persecuciones y los cachiporrazos. Lo enorme.[10]

Ya el 26 de agosto, Fraenkel echa una mirada nostálgica a Nantes y sus cines:

> ¡Qué bonita me parece Nantes! Con sus calles, su alboroto, sus luces, sus cafés, sus cines...[11]

También hay que darle protagonismo a André Paris, un estudiante de Farmacia que tuvo que marcharse de Nantes. Breton se cartea con él desde el otoño de 1915, una correspondencia en la que expresa gran cariño y amistad. Por las cartas a André Paris es como nos enteramos de detalles sobre dos noches que Breton pasó con su prima Manon le Gouguès. El 18 de junio de 1916, después de una interrupción epistolar de seis meses, Breton le envía una larga carta a Paris en la que cuenta cómo Rimbaud

10 *Idem,* p. 47.
11 *Idem,* p. 57.

lo hechizó —aunque ese amor por el autor de *Iluminaciones* se halla ahora extinguido— y resume los acontecimientos más relevantes de sus encuentros o de su correspondencia con Paul Valéry, Jean Royère, Guillaume Apollinaire, Marie Laurencin y Francis Vielé-Griffin. No pierde la ocasión de ponerlo al tanto de su última conquista femenina:

> Estoy cuasi enamorado de una deliciosa jovencita, Alice, inquietante y delicada, que pasea un perro muy hermoso. Es morena, misteriosa y tierna. Ella no sabe nada de mí y yo no sé nada de ella, excepto la forma de atraernos y el sabor de los besos, el vértigo de estar juntos. Me parece una mujer espléndida. Española, a todas luces. Hace unos días que la quiero, y probablemente la querré aún unos cuantos días...[12]

Esta carta, que recuerda que Breton fue «el orgulloso esclavo de un rajá fabuloso» llamado Rimbaud, reitera el vínculo, que mencionaba en la carta que le escribió a

12 Carta inédita de André Breton a André Paris con fecha del 18 de junio de 1916. Colección particular. En dicha carta se hallan la copia de «La rivière de Cassis» (Rimbaud), «Nuit d'avril 1915» (Apollinaire) y cuatro poemas de Breton: «À vous seule», «Poème», «Coquito» («Coco» era el perro de Marie Laurencin) y «Façon», un artículo que acaba de mandar al artista que está viviendo en España. Este texto será modificado a la luz del *Poète assassiné* de Apollinaire donde se reconoce a Marie Laurencin en Tristouse Ballerinette. Breton vuelve a asociar aquí el cine y la canción popular: «Halaga a Montéhus, un baile estrambótico y, desacreditándose en un palco de cine, el tango» («Marie Laurencin», esbozo); «La obra de la Sra. Marie Laurencin aún: mantiene vivos los embrujos de su poesía (tangos, cine, orillas del Marne, canciones sin pretensión)» («Madame Marie Laurencin», versión publicada, en Breton, *Œuvres complètes*, t. I, p. 23).

Fraenkel el 3 de enero de 1916, entre las preferencias estéticas trasnochadas o sorprendentes de Rimbaud y su gusto incipiente por las funciones de cine:

> creí haber descubierto esa ley que, de sutileza a mayor sutileza, desembocaba en extrañas percepciones: «Me gustaban las pinturas tontas, los dinteles…, el latín de iglesia, los libros eróticos sin ortografía… libritos infantiles... las óperas simplonas». Era la Alquimia del verbo de Arthur R. Me pasaba las tardes en el cine, estuve a punto de comprar novelas policiacas.[13]

El deseo de cine resulta de una extensión de la experiencia rimbaldiana de la alquimia del verbo. Es el descubrimiento de una práctica popular a la que en 1916 aún le faltaba mucho para granjearse el reconocimiento del mundo de las artes y la cultura.

Sabemos que Breton, nacido en 1896, conoce a Paul Valéry en marzo de 1914 y que se cartea con Apollinaire a partir de diciembre de 1915. El joven poeta considera como un modelo a Valéry, gran admirador y fiel amigo de Mallarmé. El 6 de marzo de 1916, cuando le escribe, no asocia, como lo hacía cuando se dirigía a Fraenkel, su cinefilia con el amor que profesaba Rimbaud por las «pinturas tontas» o las «iluminaciones populares»; ahora vincula su frecuentación de las salas de cine con el mandamiento de Apollinaire: «Poeta, a ver si rivalizas con los marbetes de los perfumistas»; este verso de «El músico de Saint-Merry» de *Caligramas* reta al poeta a superar las frases y las imágenes de los

13 *Ibidem.*

anuncios que se propagan en las calles, tanto en los carteles como en los escaparates. El joven Breton intenta atraer a Valéry, quien le lleva varios años, al mundo de la prensa diaria y del cine:

> Me gustaría, liberado de la obsesión poética, convencerme de que el cine, las páginas del diario no encierran lo que una MITOLOGÍA me niega ahora. Experimento la barbarie de los lujos. Soy probablemente uno de los últimos en expresarlo, ya que Guillaume Apollinaire exclamó: / POETA, ¡A VER SI RIVALIZAS CON LOS MARBETES DE LOS PERFUMISTAS! / En Derain, Picasso, Marie Laurencin encuentro la sombra de mis inquietudes.[14]

Valéry, quien va al teatro y a conciertos, no puede aceptar encanallarse en una sala de cine. En cambio, Breton, recordando tanto a Barrès como a Huysmans, está dispuesto a sacar de la peor banalidad un refinamiento supremo, de ahí su expresión «barbarie de lujos». A falta de ahondar en las mitologías griegas o romanas, el enfermero militar establecido en Nantes se ha saciado con seriales cinematográficos y con los sucesos de los periódicos. Pudo satisfacer su sed y parte de sus deseos entrando en las salas oscuras y viendo películas. La pantalla, la película, la sala y el público se le antojan entonces como los elementos constitutivos de una nueva mitología, la MITOLOGÍA MODERNA del cine.

---

14 Carta inédita de André Breton a Paul Valéry con fecha del 6 de marzo de 1916, citada por Marguerite Bonnet en André Breton, *Œuvres complètes*, t. I, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1988, p. 1237.

Una cinefilia particular

Durante su año en Nantes, Breton se debate entre sus amoríos femeninos y sus amistades masculinas. Tras acostarse con Manon le Gouguès, confiesa cierto desdén por la sexualidad, con tintes de misoginia:

> Me inclino por una forma de *absoluto* platonismo. Una belleza plástica, ¡ya sabe, la Mujer! Eso merece una contemplación muy casta. Ideal de eunuco.[1]

Se mostrará atrevido, inconstante e indiferente con Annie Padiou y Alice, a quienes desatenderá tras dedicarse a besarlas en el parque de Procé. Con Jacques Vaché bastará solo un encuentro, decisivo, el de febrero-marzo de 1916. Es en los cines de Nantes donde Vaché y Breton confraternizan y muestran sintonía a su manera. Lo mencionará Breton en varias ocasiones.

El 6 de enero de 1919, Jacques Vaché y Paul Bonnet mueren por una sobredosis de opio en una habitación del Hôtel de France de Nantes. Ese mismo año, Breton publica las *Cartas de guerra* de Jacques Vaché y una introducción en la que apostrofa así a su amigo, primero en plena proyección de una película:

> ¿Sabes, Jacques, lo encantador que resulta el movimiento de las amantes en la pantalla, cuando *por fin* lo hemos perdido todo?

---

1 Carta inédita de André Breton a André Paris con fecha del 27 de octubre de 1915. Colección particular.

Luego, ante el anuncio de un nuevo episodio de *Los Vampiros*, de Louis Feuillade, se ve a sí mismo con Vaché en la calle y en la sala oscura:

> ¿Y qué íbamos a hacer? Menudo cartel: *Están de regreso*. —*¿Quiénes?*— *Los Vampiros*, y en la sala con las luces apagadas las letras rojas que dicen *Aquella noche*.

Y, por fin, le revela al inventor del umor sin *h*, quien por supuesto no está muerto, que ahora baja corriendo la escalera del cine sin agarrarse de la baranda:

> Sabes qué, ya no necesito sujetar la baranda, y cuando la pisan suelas de felpa, la escalera deja de ser un acordeón.[2]

Pero en esta introducción a *Cartas de guerra*, Breton no da por zanjado el tema del cine. Se le impone un plano cinematográfico de las *vaqueras* del Oeste: «En el resplandeciente Colorado, las chicas montan a caballo y avasallan con soberbia nuestro deseo». Tras apostrofar a Jacques encaramado sobre unos zancos de pastor landés, lo ve ahora haciendo el papel estrella en «Palas au bagne», el primero de los dieciséis episodios de *La nouvelle Aurore*, la película de Édouard-Émile Violet con un guion de Gaston Leroux:

> Te veo, Jacques, como un pastor de las Landas: tienes gruesos zancos de tiza. […] Te merecías algo mejor, presi-

2 André Breton, «Jacques Vaché», *Les pas perdus*, en *Œuvres complètes*, t. I, p. 228.

> diario, pongamos. Pensaba encontrarme allí contigo cuando vi el primer episodio de *La nouvelle Aurore*, mi querido Palas. Lo siento. ¡Ah! que estamos muertos los dos.[3]

Esta película, recién estrenada en las pantallas parisinas, cuenta las aventuras de un joven injustamente condenado a diez años de trabajos forzados. Palas, interpretado por el actor René Navarre, creador de Fantômas, se escapa del penitenciario con la ayuda de Chéri-Bibi, el famoso héroe de la novela de Gaston Leroux. El autor de la introducción a *Cartas de guerra* está indeciso. Unas veces está convencido de que el dúo Vaché-Breton ha tomado los rasgos de Palas y Chéri-Bibi. Otras, de que se ha reunido con su amigo de Nantes en el reino de los muertos.

Este texto de Breton, que abre con el íncipit «Les siècles boules de neige n'amassent en roulant que de petits pas d'hommes» ('Los siglos bolas de nieve solo crían pisaditas de hombre en su rodar'), no renuncia a ver al dibujante y al dandi Vaché irrumpir en las pantallas de las salas oscuras:

> ¿Que no hay tiempo perdido? Tiempo, o sea las botas de siete leguas. Las cajas de acuarelas se están estropeando. Las dieciséis primaveras de William R. G. Eddie... guardemos todo esto para nosotros.[4]

En realidad, el prologuista solo se refiere a un pasaje de la carta que Jacques Vaché le escribió el 14 de noviembre de 1918:

---

3 *Idem,* p. 229.
4 *Ibidem.*

> ...saldré de la guerra suavemente chocho, es muy probable, a imagen de esos maravillosos tontos de pueblo (y eso espero)... o bien... o bien... ¡en qué peliculazo actuaré! — Con coches locos, ya se lo puede imaginar, puentes que ceden, ¡y manos mayúsculas que se arrastran por la pantalla hacia aquel documento!... ¡inútil e inestimable! — ¡Con coloquios tan trágicos, con trajes de gala, detrás de la palmera que escucha! — Y luego Charlie, por supuesto, que rictúa con las pupilas en calma. ¡¡¡El policía olvidado en el baúl!!! — Teléfono, mangas de camisa, con gente que anda deprisa, con esos extraños movimientos descoyuntados — William R. G. Eddie, que tiene dieciséis años, multimillonario de esos que tienen criados negros con librea, con ese fabuloso pelo ceniciento, y un monóculo de carey. Se casará.
>
> También seré trampero, o ladrón, o buscador de oro, o minero, o sondeador. Un bar en Arizona (¿Whisky —Gin and mixed?), y hermosos bosques por explotar y ya conoce esos bonitos pantalones de montar con ametralladora, bien afeitado y con esas manos tan hermosas con solitario. Todo esto terminará en un incendio, se lo digo, o en un salón, tras amasar una fortuna. —Well.[5]

Somos testigos de cómo Vaché se inventa varios planos y secuencias de una película burlesca —«coches locos», primer plano sobre «manos mayúsculas», intervención de un elemento del decorado como «la palmera que escucha»—.

---

5 Jacques Vaché, *Soixante-dix-neuf lettres de guerre*, ed. G. Sebbag, Éditions Jean-Michel Place, 1989, carta 76. Ilustrado por Toyen, este fragmento de la carta de Vaché a Breton del 14 de noviembre de 1918 se retoma en *L'Âge du Cinéma* n.º 4-5, agosto-noviembre de 1951. A continuación, viene «L'escalier aux cent marches», un poema de Benjamin Péret compuesto solo con títulos de películas, también ilustrado por Toyen. La carta y el poema están reunidos bajo el título «Confluence».

O, entonces, esboza un episodio de una película de aventuras cuyo héroe es el jovencísimo William R. G. Eddie. Vaché pretende ser a la vez actor y director. En esa misma carta del 14 de noviembre de 1918, le asegura a Breton que acaba de leer con placer «Du décor» de Louis Aragon, publicado en la revista *Le Film*. En ese atrevido artículo, que Breton consideró tan brillante como para sentirse celoso de él,[6] Aragon observa que un cineasta que desconociera las «condiciones filosóficas» de una película, sus condiciones de posibilidad, dejaría de ser dueño de su arte:

> Me gustaría que un director fuera un poeta y un filósofo, pero también el espectador que valora su obra. Para disfrutar plenamente, por ejemplo, *El vagabundo*, creo que es imprescindible conocer y amar las pinturas de la época azul de Pablo Picasso, […] haber leído a Kant y a Nietzsche, y creer que uno tiene un alma más elevada que la de los demás hombres.[7]

---

6 Véase G. Sebbag, *André Breton 1713-1966, Des siècles boules de neige*, col. Kaléidoscope, Nouvelles Éditions Jean-Michel Place, 2016, p. 37.

7 Louis Aragon, «Du décor», *Le Film*, n.° 131, 16 de septiembre de 1918, retomado en Aragon, *Chroniques 1918-1932*, ed. Bernard Leuilliot, Stock, 1998, p. 26. Esos pasajes del artículo de Aragon hacen eco a la carta de Vaché a Breton del 14 de noviembre de 1918: «Ese demonio alto de dientes blancos, desnudos los brazos, habla en la pantalla una lengua inaudita […] La puerta de un bar que se tambalea y en su cristal las letras mayúsculas de palabras ilegibles y maravillosas, o la vertiginosa fachada de mil ojos de la casa de treinta plantas, o ese puesto emocionante de latas de conserva (¿qué gran pintor pintó eso?) o ese mostrador con la repisa de botellas que embriaga solo con verla […] un billete que concentra toda la atención, una mesa sobre la que yace una pistola, una botella que de ser necesario se convertiría en arma […] Ah ¡y esa pared cuadriculada de los *Loups* sobre la que el hombre de la Bolsa anotaba las fluctuaciones de los valores!», *idem*, pp. 23-25.

Un bagaje filosófico sería pues imprescindible a quien quisiera apreciar los gestos desconcertantes o las acciones criminales de los héroes del cine moderno. También en 1918, en un texto poético titulado «Bulletin météorologique», pero esta vez sobre *Charlot bombero*, Aragon le otorga un certificado de kantismo a Charlie Chaplin, quien deliberadamente plasma en sus películas su propia sensibilidad y la de la época:

> La pura alegría del cinematógrafo no está a merced de las variaciones atmosféricas. Los cuentos de hadas del barómetro no podrán apartarnos de la pantalla. Mágico, Charlot se reveló como un kantiano determinado en el escenario de un cuartel de bomberos. No separa lo trágico de lo cómico: es la imagen clavada de nuestra época.[8]

Como podemos comprobar, durante la Primera Guerra Mundial, el trío Aragon-Breton-Vaché está embelesado con el cine.

En «La confession dédaigneuse», Breton no omite mencionar la desenfrenada cinefilia del dandi que resultó herido en el muslo y las pantorrillas en Mesnil-les-Hurlus:

> Jacques Vaché, recién dado de alta del hospital, había sido contratado como estibador y descargaba el carbón del Loira. Se pasaba las tardes en los antros del puerto. Por la noche, de bar en bar, de cine en cine,

8 Louis Aragon, «Bulletin météorologique» [póstumo], en *Œuvres poétiques complètes,* t. I, ed. Olivier Barbarant, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 2007, p. 38. La película *Charlot pompier* también está mencionada en el artículo «Du décor».

> gastaba mucho más de lo razonable, creándose una atmósfera a la vez dramática y alegre, a fuerza de mentiras que no lo incomodaban en absoluto.[9]

Breton esperará *Nadja* para evocar su loca cinefilia con Jacques Vaché, una cinefilia de ambos que comenzó en Nantes y continuó en París durante las escasas visitas de su amigo, cuando le daban permiso. Primero, cuenta el octavo y último episodio de *The trail of the octopus*, una película de la que volveremos a hablar. Luego expone su práctica cinefílica aleatoria e intempestiva en los cines del distrito diez de París; no le contraría ver bodrios absolutos por ser él mismo un espectador relativamente indeciso:

> Con este sistema, que consiste, antes de entrar a un cine, en no consultar nunca la cartelera —lo que, además, no me sería de mucha ayuda, ya que nunca he podido memorizar los nombres de más de cinco o seis actores— tengo obviamente más posibilidades de «tener peor suerte» que otro, aunque debo confesar aquí mi debilidad por las películas francesas más estúpidas. Además, *entiendo* bastante mal, *sigo* la intriga muy vagamente. A veces esto termina por molestarme, entonces le pregunto a mis vecinos.[10]

Solo en la tercera parte, Breton admite que ya había experimentado su desenfrenada cinefilia en el mismo barrio, no solo, sino con la compañía de Vaché. A finales de junio de

9 André Breton, «La Confession dédaigneuse», *Les pas perdus*, en *Œuvres complètes*, t. I, p. 199.

10 André Breton, *Nadja*, en *Œuvres complètes*, t. I, p. 663.

1917, en el patio de butacas de las Folies-Dramatiques, un teatro convertido en sala de cine, el dúo Vaché-Breton había montado un pícnic, brindando y charlando en medio de unos espectadores completamente asombrados:

> Conste que algunas salas de cine del distrito diez me parecen especialmente adecuadas para afincarme en ellas, como en los días en que, con Jacques Vaché, en el patio de butacas del antiguo teatro de «Folies-Dramatiques», nos sentábamos a cenar, abríamos latas, cortábamos pan, descorchábamos botellas y hablábamos en voz alta como si estuviéramos comiendo en una mesa, para gran asombro de los espectadores que no se atrevían a decir ni pío.[11]

Huelga decir que Breton y Vaché inauguraron en Nantes ese rito de cenar en el cine.

Breton lo vuelve a mencionar en «Comme dans un bois», su texto decisivo sobre cine.

Primera aclaración. Confirma que nunca se hizo ilusiones, hasta el punto de no sentirse incómodo con ello, sobre los productos de la industria del entretenimiento cinematográfico:

> Solo de manera secundaria e irrelevante he llegado a deplorar la innegable bajeza de la producción cinematográfica.[12]

---

11 *Ibidem*.

12 André Breton, «Comme dans un bois», *L'Âge du cinéma* n.º 4-5, agosto-noviembre de 1951, p. 27. Retomado en *La clé des champs*, en *Œuvres complètes*, t. III, p. 903.

Segundo comentario. Breton reitera la naturaleza particular de la cinefilia que compartía con Vaché, en época de su juventud en Nantes en 1916, su forma compulsiva y aleatoria de escoger las películas que daban:

> Cuando yo tenía «la edad del cine» (bien hay que reconocer que en la vida esa edad existe —y que luego pasa), no empezaba por consultar la cartelera de la semana para saber cuál podía ser la mejor película, como tampoco me informaba de a qué hora empezaba tal o cual película. Con Vaché coincidíamos en considerar que lo mejor era irrumpir en una sala, dieran lo que dieran, en cualquier momento de la película y salirnos al primer asomo de aburrimiento —de hartazgo— para trasladarnos apresuradamente a otra sala, donde actuábamos de igual manera y así sucesivamente (por supuesto, eso sería demasiado lujo hoy en día). No he conocido nada tan *magnetizante*: huelga decir que las más de las veces dejábamos nuestros asientos sin tan siquiera enterarnos del título de la película, que no nos importaba en absoluto.[13]

Ese *zapping*, esa cinefilia precipitada y *magnetizante* no deja de evocar la futura escritura automática que Breton y Soupault usarán en *Los campos magnéticos*, obra que dedicarán a Jacques Vaché.

Tercera aclaración. Breton, a diferencia de lo que cuenta en *Nadja*, insiste sobre sus andanzas con Vaché en los cines de Nantes:

13 *Ibidem*.

> Bastaba con unas cuantas horas de domingo para agotar lo que se ofrecía en Nantes: lo importante era que salíamos de allí «a tope» por unos días: sin que hubiera nada deliberado entre nosotros, prohibida cualquier valoración cualitativa.[14]

Esa elección a ciegas de las películas proyectadas en las salas oscuras de Nantes, esa puesta entre paréntesis de criterios morales o estéticos, esbozan una cinefilia que se ajustará a la definición de la palabra *surrealismo* adelantada por Breton en 1924:

> Dictado del pensamiento, en ausencia de cualquier control ejercido por la razón, al margen de cualquier preocupación estética o moral.[15]

Y en el *Manifiesto del Surrealismo*, no deja de subrayar su fervor por el cine: «¿El cine? Enhorabuena por las salas oscuras».[16]

14 *Ibidem*.

15 André Breton, *Manifeste du Surréalisme*, en *Œuvres complètes*, t. I, p. 328.

16 *Idem*, p. 345.

Musidora y Cyprian Giles

En 1928, al principio de su relato titulado *Nadja*, o más bien de su película *Nadja*, André Breton pregunta «¿Quién soy yo?», mientras Nadja, quien ostenta el papel principal del reparto, le contesta preguntándose a sí misma «¿Qué es ella?». En *Nadja*, Breton reproduce el dibujo *¿Qué es ella?,* un autorretrato de Nadja con un enorme signo de interrogación. Sorprende que no advierta que Léona Nadja Delcourt se representara como un manantial, como una mujer joven que derrama una lluvia de pensamientos, de acuerdo con el episodio relativo al chorro de agua del jardín de las Tullerías.

Si nos remontáramos a la época de *Los Vampiros*, en 1915-1916, veríamos que la pregunta «¿Quién soy?» cubría los carteles de la película de Louis Feuillade. En un anuncio, se podían leer las preguntas «¿Quiénes son ellos? ¿A dónde van?», así como las respuestas formuladas en octosílabos:

> Noches sin luna, su reino,
> tinieblas, su señorío.
> Muerte traen, siembran Miedo,
> negros vuelan los vampiros.
> […]
> Van los siniestros Vampiros
> de alas de terciopelo
> ¿Camino al Mal? No…¡PEOR!

Los Vampiros suelen moverse en la noche, encapuchados y enfundados por completo en una malla negra. Trepan por las fachadas, pasean por los tejados, sorprenden a sus víctimas mientras duermen. «¿QUIÉNES SON ELLOS?»:

los Vampiros son seres crueles y enmascarados. «¿A DÓNDE VAN?»: la pregunta suena como una sentencia de muerte tanto para las víctimas como para los propios Vampiros. Al ir «¿CAMINO AL MAL? NO… ¡PEOR!», los Vampiros preparan su autodestrucción o se precipitan hacia el cadalso. El cartel que tanto impresionó a Vaché y a Breton: «Están de regreso… —¿Quiénes?— Los Vampiros» vuelve a preguntar «¿Quién?», pregunta consubstancial a los Vampiros, y los define como resucitados.

A lo largo de los diez episodios de *Los Vampiros*, Philippe Guérande, periodista en el diario *Le Mondial*, se enfrenta con la banda de los Vampiros. No es la policía, sino el periodista quien da caza a los Vampiros, a veces taimados y otras expeditivos. No tardará en producirse una lucha a muerte entre Philippe Guérande y los jefes de los Vampiros, entre los cuales está el fascinante Moreno, quien ha terminado uniéndose a la banda tras competir con ella. El tercer episodio de *Los Vampiros*, «El criptograma rojo», marca un giro en el serial con la aparición de la cantante Irma Vep, cuyo nombre es el anagrama de «Vampire», como así lo muestra un magnífico efecto especial en el cartel del cabaret donde actúa la cantante. Del tercer al último episodio, Irma Vep, interpretada por la actriz Musidora, aparecerá no solo como la musa de los Vampiros y la pareja de sus sucesivos líderes, sino también como el alma de la banda, ya que se involucra en cuerpo y alma en sus expediciones criminales. El arte del disfraz no tiene secretos para ella. Se la descubre así como criada bretona en casa de Philippe Guérande, dactilógrafa en un banco, sobrina de un barón, hijo de un coronel, recepcionista en un hotel, o también metamorfoseada en

solterona. Su atuendo más insólito y cautivador es obviamente el de la vampiresa de malla negra, que se desliza en la oscuridad y colabora en los proyectos más sombríos.

En septiembre de 1922, Louis Aragon publica en *Littérature* el plan de *Projet d'histoire littéraire contemporaine*, que se remonta hasta el año 1913 y consta de unas doscientas entradas. Al final, Aragon solo escribirá unos veinte capítulos, de los que precisamente uno viene dedicado a la película *Los Vampiros*. Según él, si durante la Primera Guerra Mundial la exhibición de los horrores de las trincheras monopolizaba la conciencia de los mayores, fue, al contrario, «el lujo, las fiestas, la gran orquesta de los vicios, también la imagen de la mujer, pero una mujer convertida en heroína y dignificada como aventurera»[1] lo que se ganó el corazón de los jóvenes. Aragon evoca cómo se formó ese estado de espíritu propio de la juventud:

> La idea que toda una generación se hizo del mundo se fraguó en el cine, y queda resumida en una película, un serial. Toda una juventud se enamoró de Musidora en *Los Vampiros*.[2]

Y añade:

> Ese espectacular fenómeno de la oscuridad fue, por tanto, nuestra Venus y nuestra diosa Razón.[3]

---

1 Louis Aragon, *Projet d'histoire littéraire contemporaine*, Digraphe, ed. Marc Dachy, 1994, p. 7.

2 *Ibidem*.

3 *Idem*, p. 9.

Pero ¿cómo puede explicarse tal fascinación por Irma Vep y sus secuaces? Como ya hemos dicho, la norma de los Vampiros es ir a lo peor y no tenerle miedo a la muerte. Aragon y Breton no se preguntaban cuándo terminaría la Primera Guerra Mundial, sino cómo concluiría el serial cinematográfico, cuándo y cómo terminarían perdiendo la vida los Vampiros. O dicho con las palabras de Aragon, los aventureros Moreno e Irma Vep se hallaban en «la imposibilidad de evitar la catástrofe final». Es lo que caracterizaba a los Vampiros y, por supuesto, también a Jacques Vaché.

El joven soldado André Breton también se enamora de Musidora durante la guerra. El 21 de julio de 1917, le lanza rosas a Musidora en el escenario del teatro Bobino al final de su actuación en *Le Maillot noir*, una obra que inserta en la trama una proyección cinematográfica.[4] Dos días después, en una carta a Fraenkel, copia un pasaje de una carta que acaba de mandarle a Musidora, en la que afirma que un poeta se sentiría honrado por tener como intérprete a quien encarna para algunos una «hada moderna adorablemente dotada para el mal». E insiste acerca de su amigo:

> De alguna manera, Musidora es a todas luces la mujer moderna.[5]

Aragon, por su parte, no se olvida de Musidora en su primera novela, *Aniceto o el Panorama*, publicada en 1921.

---

4 Véase Patrick Cazals, *Musidora la dixième muse*, Henri Veyrier, 1978.

5 André Breton, *Le Trésor des Jésuites*, en *Œuvres complètes,* t. I, reseña, p. 1745.

Anicet, el héroe, retrato clavado de Aragon, asiste a la extraña ceremonia de un club de máscaras, durante la cual siete máscaras, todas adoradoras de la hermosa Mire o Mirabelle, la mujer moderna por antonomasia, le hacen un regalo insólito extravagante. Bajo esas máscaras se ocultan en realidad Jean Cocteau, André Breton, Charlie Chaplin, Marinetti, un sabio al estilo de Paul Valéry, Picasso y Max Jacob. La regia y aventurera Mirabelle, de la que Anicet se ha enamorado locamente, es del mismo temple que un Jacques Vaché, alias Harry James, otro aventurero de postín, con quien se cruzó y tuvo un hijo. No cabe duda de que la sensual y atrevida Mirabelle es hermana gemela de la Musidora de *Los Vampiros*. En la rocambolesca novela de Aragon, que lleva al joven Anicet ante el Tribunal penal, con el presidio o la guillotina de perspectiva, no faltan referencias al cine. Primera de ellas: cuando, en la sala oscura del Electric-Palace, Anicet y Baptiste Ajamais, alias Aragon, y Breton, intercambian en voz alta argumentos sobre la acción, los gestos y la velocidad propios del cine, toman como ejemplo a Pearl White, la estrella de *Mystères de New York*, el serial estrictamente contemporáneo y rival de *Los Vampiros*. Además, en esa misma función, durante una secuencia del noticiero cinematográfico sobre una boda por todo lo alto en París, descubren con asombro en la pantalla a Mirabelle encabezando la comitiva nupcial del brazo del multimillonario Pedro Gonzalès. Cabe recordar que al principio del sexto episodio de *Los Vampiros*, es también durante las noticias cinematográficas sobre el asesinato de un notario en Fontainebleau cuando el periodista Philippe Guérande y su aliado Mazamette reconocen con asombro, entre los es-

pectadores mezclados con los investigadores, al jefe de los Vampiros y a Irma Vep disfrazada de muchacho.

Segunda referencia al cine: Anicet, involucrado en cuerpo y alma en las aventuras más estrafalarias para birlarle a Mirabelle al multimillonario, llega a hacer el listado de los accesorios de los Vampiros: «una malla negra como las que se ven en el cine, revólveres prácticos, y cuerdas con nudos que cuelgan en la noche». Además, durante una velada en casa de la pareja Gonzalès, los invitados enmascarados asisten, después de una impresionante aparición de Mirabelle, a la proyección de una película que relata los diversos episodios de la vida edificante y melodramática de los dos anfitriones de la velada.

Cuando Aragon se imagina a la hermosa Mire, de entrada piensa en Musidora. Lo corroboran tres indicios suplementarios:

1. Desde su primera aparición en *Les Vampires*, Irma Vep, quien concentra en la mirada su poder de fascinación, entona en el escenario del cabaret una canción titulada *La môme Mirette*.

2. En *Le Film* de enero de 1919, Aragon proclama a Musidora musa del cine:

> Podría mencionar la exaltación que buscábamos, nuestro grupito de amigos jóvenes y libres de prejuicios literarios, cuando la décima Musa, Musidora, protagonizaba en la pantalla la epopeya semanal de *Los Vampiros*.

3. El 27 de marzo de 1920, Musidora está en el cartel de una Manifestación Dadá para presentar, a continuación

de los «trucos de magia» de Louis Aragon, las «últimas Creaciones Dadá».

Pero el autor de Anicet también piensa fatalmente en Miss Cyprian Giles, la hermana de la librera Sylvia Beach, que ha pasado a formar parte de la autobiografía del dúo Aragon-Breton.[6] Los dos amigos la vieron por primera vez en la pantalla en febrero-marzo de 1918 encarnando a Gaby Belles Mirettes en *La Nouvelle Mission de Judex*, otro serial de Feuillade. La vieron con su ratoncito blanco enroscado en el cuello, Breton se enamoró de ella, Aragon la siguió en la calle. Intentaron conseguir su foto en Gaumont. Ambos querían que se la presentaran. Y por eso Aragon se lo comentó a Adrienne Monnier, la librera de la rue de l'Odéon, afirmando que estaba enamorado de Cyprian Giles. Último giro: Adrienne Monnier a su vez fantasea cuando pretende que Aragon realice la adaptación cinematográfica de una novela de Gobineau para darle a Cyprian Giles el papel protagonista femenino.

En la novela *Aniceto o el Panorama*, donde Baptiste Ajamais personifica a André Breton y Harry James, a Jacques Vaché, la estrella Mirabelle es el *collage* perfecto de Irma Vep y de Belles Mirettes.

En el otoño de 1928, Aragon y Breton viven un episodio dramático o melodramático. El primero ha quedado exhausto por su ruptura con Nancy Cunard y el segundo, por su indecisión entre Simone y Suzanne. Curiosamente, en esas circunstancias escriben en colaboración *Le Trésor*

6 Véase Georges Sebbag, *André Breton 1713-1966, Des siècles boules de neige,* pp. 30-33.

des Jésuites, una suerte de revista de fin de año que participa de la novela por entregas, del espectáculo de variedades y del cine. En ese texto de serial cinematográfico, en honor a Musidora, con Musidora en el papel principal, abundan las referencias a la película *Los Vampiros*. Solo un ejemplo: en el cuadro de 1917, una ladronzuela de hoteles enfundada en una malla negra, que se llama Mad Souri, anagrama de Musidora, asesina a un cliente que poseía el plan del tesoro de los jesuitas. También se afirma ya en el prólogo que es en los seriales *Les mystères de New York* o *Los Vampiros* «donde habrá que buscar la gran realidad de este siglo». Esta obra de réplicas concisas, prosaicas o calculadas está programada para el 1 de diciembre de 1928 en el Théâtre de l'Apollo con motivo de la Gala Judex.

Los dos principales actores de esa espectacular revista, el Tiempo («Apago») y la Eternidad («Ilumino»), presentan tres cuadros ambientados en un día 1 de diciembre, separados por un intervalo de once años.

Cuadro del 1 de diciembre de 1917: vida en las trincheras y en un hotel donde Mad Souri ejerce sus malas artes.

Cuadro del 1 de diciembre de 1928: encarnación de las apariciones, imágenes mentales, duraciones propias de la modernidad surrealista (Fantasmas, Autómata, Maniquíes, Trenes de cercanías, Páramos, Desastres íntimos, etc.); en la sección de Sucesos, el asesinato del cajero de las Misiones Católicas de Francia, acaecido el 11 de febrero de 1928, queda integrado en la trama argumental de la obra.

Cuadro del 1 de diciembre de 1939: triunfo de la masonería, guerra perpetua entre las naciones; charlas en la terraza de un café:

> ¿Qué nos deparará 1940? 1939 ha sido tan horrible. ¡Ya han pasado veintiún años desde lo que tan curiosamente se llamaba la Primera Guerra Mundial! ¿Hay que añorar los caballerescos combates en las trincheras o preferirles los tan poco ilustres exterminios impasibles de hoy? Esa es la cuestión.

Esas frases automáticas y proféticas no se habrían escrito si la autobiografía del dúo surrealista no hubiera permeado el guion, los diálogos, las duraciones imaginadas o reconstruidas.

La última palabra *de Le Trésor des Jésuites* le toca a Musidora que, al final de la función, saluda al público y pronuncia la réplica final:

> ¡Porvenir, porvenir! El mundo debería terminar en una bonita terraza de café.

Recordemos que, en 1891, Stéphane Mallarmé concluía una entrevista con el periodista Jules Huret con las siguientes palabras:

> Al fin y al cabo, ve usted, el mundo está hecho para terminar en un bonito libro.

Sin embargo, la función de *Le Trésor des jésuites*, programada para el 1 de diciembre de 1928 en el Théâtre de l'Apollo, no puede celebrarse. Ese día se da una coincidencia, por lo demás relacionada con el tema de la «Catastrophe intime» de que trata la obra: Suzanne Muzard se casa con Emmanuel Berl, después de instar a Breton a que se separara de Simone.

Musidora no olvidará el papel que debía desempeñar en *Le Trésor des J*ésuites. En 1947, le envía a Breton su obra de teatro, *La vie sentimentale de George Sand,* autorretratándose en el sobre de vampiresa con malla negra y linterna en mano, y refiriéndose a sí misma como la «VAMP surrealista». Cabe señalar una coincidencia respecto a la obra de teatro sobre la vida de George Sand: es en el marco del Théâtre de l'Humour, situado en el 42 rue Fontaine, o sea en el edificio de André Breton, donde Musidora interpretó el papel de George Sand. André Breton tampoco se olvidó de Musidora; conservó en su estudio de la rue Fontaine un magnífico cartel a color de Musidora, firmado por Guy Arnoux.

Un partido de tenis a cámara lenta

Después de la Primera Guerra Mundial, André Breton mantiene vivo su interés por el cine. El 8 de septiembre de 1920, desde Bretaña, le escribe a Simone Kahn, su futura esposa, a quien conoce solo desde principios de verano. Al enterarse de que Simone deseaba ir a Beg-Meil, él decidió hacer la travesía en barco desde Concarneau a Beg-Meil, la víspera, con la esperanza de encontrarla allí:

> Ayer me convertí en el explorador del tiempo: mejor dicho, de un tiempo figurado, ahora lo entenderá. No sé por qué me habría pesado dejar Bretaña sin ir a Beg-Meil, para tratar de percibir allí algo de su presencia.[1]

Tras pisar la arena blanca, Breton reduce su escapada por ese paisaje marino a su resuelto recorrido sobre la costa rocosa, cual intrépido héroe de película de aventuras:

> He seguido la costa durante largo tiempo, saltando arriesgadamente de roca en roca como el héroe de una película americana, a varios metros sobre el nivel del mar.[2]

En una carta con fecha del 20 de septiembre, Breton se pregunta si está soñando porque piensa en esos «tabiques de hierro» que, en el cine, se abaten de repente sobre uno o varios protagonistas, dejándolos emparedados. El 26 de

1 André Breton, *Lettres à Simone Kahn*, ed. Jean-Michel Goutier, Gallimard, p. 80.

2 *Ibidem*.

septiembre, vuelve a mencionar el cine y el descubrimiento de la técnica del ralentí, que lo fascina:

> Pienso en ese maravilloso invento del cine a cámara lenta: ¿ha visto usted esos saltos de antílopes, saltos que ya casi han dejado de serlo, saltos que con ese procedimiento vienen a ser como vuelos?

Insiste en el ejemplo de un intercambio de tenis filmado a cámara lenta que le encanta desde un punto de vista estético, incluso a costa de que ese orden perfecto sufra algún percance:

> Creo que ya le he contado en qué se convertía un partido de tenis, trescientas veces más largo, y qué secreto de extraordinaria elegancia encerraba. (Probablemente le comentaba entonces la emoción que me causó un «fallo», cuando no estaba en duda la destreza de los jugadores y la raqueta se adelantaba a la pelota con impecable fluidez. No existe nada más descorazonador).[3]

Expresa el deseo de poder volver a vivir a cámara lenta el comienzo de su romance:

> Cómo me gustaría, Simone, poder hacer lo mismo con nuestra historia.

A Breton le gustaría gozar en su propia existencia de los poderes del cineasta que tritura el tiempo y produce duraciones fílmicas.

---

3 *Idem*, p. 113.

En el prólogo a la exposición de Max Ernst de mayo de 1921 es donde Breton inicia su reflexión sobre el tiempo fílmico:

> Hoy, gracias al cine, sabemos cómo hacer *llegar* una locomotora en un cuadro. A medida que se generaliza el recurso a artilugios que ralentizan y aceleran, a medida que nos acostumbramos a ver brotar robles y planear antílopes, presentimos con extrema emoción cómo pueden ser esos tiempos locales de los que se habla.[4]

En sus collages, Max Ernst hace surgir una locomotora en un cuadro, al igual que los hermanos Lumière hicieron surgir en la pantalla el tren que entra en la estación de La Ciotat.

En 1917, Apollinaire, en su prólogo al «drama surrealista» *Las tetas de Tiresias*, había explicado el significado de la palabra *surrealista*, la cual acababa de inventar y que, según él, marcaba un auténtico hito:

> Cuando el hombre quiso imitar el andar, inventó la rueda que no se parece en nada a una pierna. De tal manera hizo surrealismo sin saberlo.[5]

En agosto de 1920, Breton vuelve a usar la imagen de Apollinaire y la amplía introduciendo la invención de la locomotora:

---

4 André Breton, «Max Ernst», en *Les pas perdus,* en *Œuvres complètes*, t. I, p. 246.

5 Guillaume Apollinaire, *Les mamelles de Tirésias*, «Prólogo». *Œuvres poétiques,* ed. Marcel Adéma y Michel Décaudin, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1967, pp. 865-866.

> Casi todos los hallazgos de imágenes, por ejemplo, se me antojan creaciones espontáneas. Guillaume Apollinaire pensaba, con razón, que clichés como «labios de coral», aquilatados, admitámoslo, por su fortuna, eran fruto de esa actividad que él calificaba de surrealista. Las propias palabras no tienen probablemente otro origen. Incluso consideraba que el principio según el cual nunca se ha de partir de una invención anterior, era la condición para el perfeccionamiento científico y, por así decirlo, para el «progreso». Fue pura casualidad que la idea de la pierna humana, perdida en la rueda, se encontrara de nuevo en la biela de la locomotora.[6]

Mientras que en 1917 Apollinaire abogaba por un modelo discontinuista en ciencia y tecnología y anunciaba a su manera la ruptura epistemológica de Gaston Bachelard, André Breton, por su parte, en agosto de 1920, en mayo de 1921 y también, como ya lo veremos en 1936 con «La peinture animée», vislumbra en las invenciones de la fotografía, del cine o de los dibujos animados un inmenso desafío lanzado a la pintura y a la poesía. Recurre entonces a las imágenes de los labios de coral o del escritorio de coral, de los antílopes que planean o del elefante que caracolea, de la biela de la locomotora o de la locomotora que irrumpe en un cuadro.

El 5 de junio de 1921, Breton le escribe a Simone desde Lorient y le cuenta que ha ido al cine y que en las noticias han mencionado la exposición de Max Ernst en la librería Le Sans Pareil, notando él cierto parecido entre su querida Si-

6 André Breton, «Pour Dada», *La Nouvelle Revue française*, 1 de agosto de 1920. Republicado en *Les pas perdus,* en *Œuvres complètes,* t. I, p. 239.

mone y Alla Nazimova, actriz de origen ruso y heroína de la película americana de Herbert Blaché *The Brat*:

> En el cine me he topado con la exposición dadá de Max Ernst y con una película de Nazimova, de la que todavía no sé, amor mío, en qué se parece a usted. Se titulaba *The Brat*. Estaría bien que intentara verla.[7]

Existe una impresionante similitud entre las dos mujeres, particularmente en el peinado de su cabello moreno. Poco después, durante una sesión de sueño hipnótico del 27 de septiembre, Robert Desnos, preguntado por Breton, garabatea con su lápiz el nombre de Nazimova.

Prueba de que el cine altera directamente los afectos es la carta que, el 10 de agosto de 1921, Breton le manda a Simone desde París. Considera que *Micheline*, una película melodramática de Jean Kemm, en la que una pareja de jubilados recoge a una joven huérfana —interpretada por Geneviève Félix— no es tan deleznable. Se queda con un momento emanado de un universo familiar. Una mirada soslayada y un ceño fruncido revelan en un solo plano toda la profundidad de un destino:

> Es bueno haber visto a esa mujer coser después de su larga mirada a través de la ventana, una arruga en la frente, para no parar hasta el final. Esa mujer que tal vez fuera hermosa un día, y joven, eso sí. (Es fácil y sin embargo es para gritar).[8]

---

7 André Breton, *Lettres à Simone Kahn,* pp. 132-133.
8 *Idem*, p. 140.

En aquel verano de 1921, Breton se vive como cinéfilo avezado. En su carta a Simone del 13 de agosto, expresa su entusiasmo por *The Trail of the Octopus*, un serial de quince episodios de Duke Worne:

> Ayer vi el último episodio de una película extraordinaria: *The Trail of the Octopus*. A lo largo de quince semanas, un terrorífico científico chino procura apoderarse de las doce dagas que, una vez introducidas en las doce cerraduras de una caja fuerte, habían de abrir la puerta y entregarle no sé qué secreto. Originalmente las doce dagas estaban en manos de doce científicos distintos. Reunidas once dagas, ese hombre cruel se encuentra con su principal adversario, «El hombre de la máscara», y consigue, pistola en mano, mantenerlo a raya. El Hombre de la Máscara no tiene más remedio que desvelar su identidad. No es sino el propio científico chino, o mejor dicho su primer cuerpo astral, que ha conseguido abstraerse de su voluntad. Es entonces cuando el científico chino, tras deshacerse del culpable, se da cuenta de su extraordinario poder y trata de invadir Nueva York por su cuenta. Basta con crearse a sí mismo indefinidamente. Multiplicado en una increíble cantidad de copias, se le ve salir por una puerta, en *fila india*. Lleva de título *La maison des ombres*. Nunca he visto algo tan magnífico.[9]

Breton no olvidará mencionar en *Nadja* que había visto *The Trail of the Octopus* en una sala cercana a la «muy hermosa y muy inútil Porte Saint-Denis». En el último episodio, el octavo según él, relata la secuencia que lo ha impactado

9 *Idem*, pp. 143-144.

mucho, la de la invasión de Nueva York por el sabio chino Wang Foo y sus innumerables clones:

> un chino, que había encontrado no sé qué forma de multiplicarse, invadió Nueva York él solo, con unos millones de copias de sí mismo. Entraba, seguido por sí mismo, y por sí mismo, y por sí mismo, y por sí mismo, y por sí mismo, en la oficina del presidente Wilson, quien se quitaba las gafas. Esta película, con diferencia la que más me ha impactado de las muchas que he visto, se titulaba: *The Trail of the Octopus*.[10]

En su búsqueda de un documento relacionado con *The Trail of the Octopus*, a falta de una imagen de *La maison des ombres*, Breton tiene que conformarse con reproducir la sinopsis del quinto episodio, «L'œil de Satan», una página proporcionada por la General Film Agency.

Es obvio que Breton estaba habitado por el cine. El 14 de agosto de 1921, aún bajo la impresión causada por *The Trail of the Octopus*, André revela en una nueva carta a Simone una idea de un poema que jugara con los numerosos intertítulos que se suceden en las películas del cine mudo:

> Se trata de copiar uno tras otro todos los títulos de una película. En ocasiones el lenguaje alcanza un pintoresco sin igual. El misterio se mantendrá prescindiendo de los rótulos de enlace y a buen seguro algo ha de ocurrir.[11]

10 André Breton, *Nadja,* en *Œuvres complètes,* t. I, p. 663.
11 André Breton, *Lettres à Simone Kahn,* p.146.

Breton apuesta por que se manifieste un relato sorprendente, una nueva acción y, de ser necesario, se plantea modificar un poco el texto. El poema brindaría una visión de la película muy diferente.

En los años veinte, Breton es un espectador asiduo de las salas oscuras, como lo revela su correspondencia con Simone. El 25 de julio de 1922, evoca dos películas sentimentales, una película americana[12] de William de Mille y otra sueca de John W. Brunius:

> En tu ausencia, he visto dos películas que no estaban nada mal: *La montée du passé* (Thomas Meighan), la historia de un hombre que va en pos de sus recuerdos y *Autour d'un coeur,* una película sueca, la cosa más alegre que he visto en mucho tiempo. ¡Quién viviera en Suecia![13]

El 16 de marzo de 1923, Breton luce en su haber dos películas americanas, una burlesca y otra más sombría, protagonizada por Betty Compson. Se las recomienda a su esposa que está de paso en casa de su prima Denise en Estrasburgo:

> ¡Ay!, como suele suceder cuando no estás —y eso está muy mal, cariño—, últimamente he visto dos películas muy curiosas: *La ferme* (Mack Sennett) y *Face à l'infini* (Paramount), que son típicamente lo que me gustaría hacerte ver. Valen la pena que intentes averiguar si

12 Un oficial de las Indias, interpretado por Thomas Meighan, regresa a Londres. Unas fotografías le hacen recordar antiguas amistades, un ramo de narcisos y un antiguo idilio en Italia.

13 André Breton, *Lettres à Simone Kahn*, p. 164.

> las dan en Estrasburgo. Abarcan cuanto me gusta en el resto de la producción. Ningún Charlot aguanta la comparación con la primera, la segunda es una joyita que tiene cosas de Delteil, quien viene esta noche a rue Fontaine y a quien espero presentarte a tu regreso.[14]

La película dramática *El fin del mundo* dejó huella entre los surrealistas. Prueba de ello el que Robert Desnos titule «André Breton ou "Face à l'infini"» la reseña que dedica al recién publicado *Los pasos perdidos*:

> Algunos de nosotros hemos roto el estereoscopio tradicional, que siempre anda superponiéndole nuevos planos al pasado.[15]

Robert Desnos, desde el principio de su artículo, inicia una reflexión sobre el tiempo deslabonado y coincide con la conclusión evidente formulada por Jarry: el cinematógrafo es mejor que el estereoscopio.

El 6 de febrero de 1925, Breton le cuenta a Simone, quien se halla en Chamonix, que ha ido a ver *El hombre mosca* con Harold Lloyd, una película que considera pésima, y que anhela el estreno de *Surcouf*, un serial cinematográfico de Luitz-Morat. El 20 de febrero, tras la proyección del primer episodio, «Le roi des corsaires», se siente doblemente decepcionado. No ha visto a Simone, que debía ac-

14 *Idem*, p. 185.

15 Robert Desnos, «André Breton ou "Face à l'infini"», *Littérature*, nueva serie, n.º 13, junio de 1924, p. 12; Desnos, *Œuvres,* Quarto Gallimard, 1999, p. 232.

tuar en la película; además, Antonin Artaud en el papel del traidor Jacques Morel no lo ha convencido:

> He visto *Surcouf*, pero ¡qué desilusión!, ni rastro de mi pequeña Simone en este primer episodio. Solo la he visto de refilón en una fotografía, al entrar. En cuanto a Artaud, no es nada brillante en ese papel desde luego.[16]

El 5 de julio, para Simone, que se encuentra ahora en Estrasburgo, habla de las tomas submarinas de un documental estadounidense de los hermanos Williamson:

> Ayer vi *Les merveilles de la mer*. No creo que la conozcas. Hay momentos de relleno para aburrir, pero la marcha de los buzos contra las corrientes, eso sí que es ballet. Y el pulpo, ¡qué maravilla![17]

Tras las evoluciones de una nadadora, algunas de ellas a cámara lenta, la película tiene dos secuencias álgidas, una pesca de tiburones y la lucha de un buzo con un pulpo.

El 10 de marzo de 1928, Breton sale de París con destino a Antibes, pues lleva tres días preso de un deseo irresistible por conocer a Suzanne Muzard, quien está de paso por Córcega en compañía de Emmanuel Berl. Al día siguiente, en su carta a Simone, la cual se aloja en un hotel de Les Baux-de-Provence, le participa su programa de cine burles-

16 André Breton, *Lettres à Simone Kahn*, p. 252. Breton opina sobre *Surcouf* en la carta a Simone del 23 de febrero.

17 *Idem*, p. 256.

co para la noche. Aprovecha la oportunidad para mencionar a Musidora y a Nadja, la bailarina con un pecho descubierto. Como para justificar su decisión de viajar a Córcega, menciona una coincidencia entre dos cartas escritas el mismo día y a la misma hora:

> Estoy a punto de salir para el Grand Théâtre, donde dan *El hermanito* con Harold Lloyd y *Charlot prestamista*. Hay grandes carteles que anuncian: Pronto Musidora y toda su compañía, y en el music-hall Nadia la encantadora. Salí de París ayer a las siete y media de la mañana. El día [se trata del 7 de marzo] en que me dio ese arrebato y te lo contaba en una carta, Suzanne le escribía a Noll: era exactamente la una de la tarde (para ambos).[18]

El 18 de junio, Breton señala que los surrealistas de la rue du Château, Jacques Prévert e Yves Tanguy, y sus secuaces Pierre Prévert y Marcel Duhamel, así como las parejas de todos esos señores, han estado trabajando en el documental *Souvenir de Paris* (o *Paris Express*), que treinta años después volvió a montarse con el título *Paris la Belle*. Según Breton, «Por cierto, puede quedar bastante bien».[19] El 19 de agosto, se explaya en el relato de la interpretación psicoanalítica de las películas de Charlie Chaplin que hace Jean Frois-Wittmann, quien colabora en *La Révolution Surréaliste*.

En 1929, la pareja Breton se rompe. Empieza a tramitarse el divorcio. En la carta a Simone del 22 de mayo de 1930,

18 *Idem*, p. 303.
19 *Idem*, p. 313.

cuando la tensión entre los exesposos está en su apogeo, André formula una idea existencial que asume como propia y presenta como «una idea diabólica según la cual siempre resulta doloroso, y a veces literalmente intolerable, que un ser querido no le pertenezca totalmente a uno». Ve una ilustración de esa idea en *Wheel of Chance*, una película americana de Alfred Santell:

> Esa idea, puede ser que no la compartas, que nunca la hayas compartido. Por cierto, es difícil hacerla compartir. Me ha parecido muy bien expresada en una película un poco necia que he visto hace poco: *Wheel of Chance*.[20]

Así es el cine, que puede cruzarse, sin quererlo, con el destino del autor de *Los pasos perdidos* y de *Nadja*.

Entre enero de 1925 y octubre de 1927, Breton le envía en vano cartas fervorosas a su idolatrada Lise Meyer. Su emoción es considerable desde que conoció a la «dama del guante» en la Oficina de investigaciones surrealistas. Su desesperación resuena en algunas páginas de *Introduction au discours sur le peu de réalité* que describen una atmósfera de fin del mundo, y donde el narrador se encuentra a solas con la mujer amada. El 11 de febrero de 1925, ve en Lise una «aparición», palabra recurrente en la correspondencia amorosa de Breton:

> Para mí es usted, en el sentido propio de la palabra, una *aparición*. […] Nunca he presenciado nada seme-

20 *Idem*, p. 368.

> jante y sin embargo nunca he deseado otra cosa […] en su presencia me limito a tener los ojos abiertos […] Mientras dura es imposible pensar que tendrá fin, que tal vez se pueda hacer otra cosa que no sea dejarse fascinar por ella.[21]

En la noche del 21 de febrero, tras visitar a Lise la misma tarde, Breton le escribe y le revela sus emociones durante una sesión de cine en la que proyectaban un cortometraje y el primer episodio de *Surcouf*. Tiene a bien aclarar de entrada que él no es nada propenso a arrebatos de sensiblería:

> Ayer por la tarde estaba pues en el cine: eso es lo máximo que puedo hacer para no quedarme pensando continuamente en usted, ¿no? Por otro lado, no sé si sospecha que no soy sentimental. Y es cierto que de sentimental no tengo nada. Antes de *Surcouf*, dieron una película cuyo título ni siquiera le diré, porque es demasiado tonto. Por supuesto, hay motivo suficiente para estrangular al autor de semejante guion.

Estalla luego la revelación de su incontrolable emotividad ante una película sin pies ni cabeza:

> La cosa es que, sentado detrás de una columna, yo no hacía sino llorar mientras veía esa historia descabellada, que ni siquiera era triste. No sé si esto le parece verosímil, para mí no lo es en absoluto.

---

21 Carta inédita de André Breton a Lise Meyer del 11 de febrero de 1925. Colección particular.

Breton pasa a sugerir que su río de lágrimas no resulta tanto de una supuesta empatía con los actores como de una reacción violenta frente a todo lo que se tramaba en la pantalla:

> No era una trivial compasión mía, ni tristeza ajena al espectáculo, era no sé qué emoción que se originaba en lo más profundo de la vida y que el absurdo ajetreo de los personajes en la pantalla hacía totalmente insoportable. Nunca me he visto obligado a reprimir tales sollozos y cuando pienso en lo que los causaba... ¿Usted cree, señora, que esto va a durar?

Breton añade, como en un aparte, tanto para distender el ambiente como para subrayar la presencia embriagadora de la dama del guante:

> ¡Lo guapa que estaba usted, como siempre, esta noche!

Luego sugiere que la palabra *aparición*, que él considera como propia de Lise, puede haber tenido un papel determinante en su exasperación:

> En esta película, también debieron de hacerlo a propósito, volvían a cada rato palabras como «aparición» y otras, que en mi actual tesitura me es intolerable escuchar. Y para colmo las empleaban equivocadamente.[22]

22 Carta inédita de André Breton a Lise Meyer del 21 de febrero de 1925. Colección particular.

Una sesión de cine puede ser, para Breton, un espejo que refleja y enaltece su amor-locura o sus deseos más desenfrenados.

El 17 de agosto del mismo año, desde Niza, donde está veraneando con Simone, Breton le escribe a Lise. Se aferra cuanto puede a los contados signos que la dama de la avenue Hoche le ha concedido:

> Aborrezco Niza. […] Es maravilloso que, por dos veces y muy recientemente, se haya usted manifestado. No daba crédito a mi razón. Bien sé que solo era para ir juntos a ver lo que fuera en una pantalla, ¡pero con todo y eso! Ay mísero el cine, míseros el día y la noche, mísera la mar. Me dan lástima, siempre me da lástima cuanto no es usted. Puede estar segura de que así es en todas partes y en cualquier momento.[23]

El 20 de febrero, Breton había visto el primer episodio de *Surcouf* y luego se lo había contado a Lise y después a Simone. El 5 de julio, le comentaba a su esposa el documental *Les merveilles de la mer*, una película que probablemente había visto con Lise Meyer. Un mes después, ni el mar ni el cine lo exaltan ya. La única forma de maravilloso que lo emociona es la aparición de Lise, de la que tiende a subrayar que la primera aparición no es la última y que la última es siempre la primera. Ese juego de apariciones es el mismo que se manifiesta en las duraciones fílmicas.

---

23 Carta inédita de André Breton a Lise Meyer del 17 de agosto de 1925. Colección particular.

El rodaje de *Nadja*

¿Qué es *Nadja*? ¿Una novela? Ni por asomo. Breton escritor no puede con las novelas. ¿Un reportaje? Tampoco, el autor no tiene nada que ver con el periodismo. ¿Una confesión? Probablemente. Pero ¿de qué se trata exactamente? Veamos, es una película que desfila ante nuestra mirada, un montaje de duraciones automáticas y de imágenes-duraciones, un guion que, como debe ser, baraja con soltura las temporalidades deslabonadas de planos y secuencias. De hecho, al público que se hubiera perdido el estreno de la película se le obsequia con unos cincuenta fotogramas. A ese respecto, dos fotogramas consecutivos de Desnos adormilado y de Desnos despierto, proporcionados por Man Ray, fueron efectivamente sacados de la cinta de la película. Del mismo modo que, en una secuencia de *Nadja*, André Breton y Jacques Vaché comen, beben y hablan en voz alta, en medio de una sesión de cine, así también, a su vez, la cámara acompaña a las estrellas Nadja y Breton a lo largo de sus vagabundeos o durante sus paradas en cafés o restaurantes.

No hay que pensar que los surrealistas esperaban la llegada del azar boquiabiertos y cruzados de brazos. Cuando Breton conoce a Nadja el 4 de octubre de 1926, el escenario de la película ya está preparado, y varios planos y secuencias ya han sido filmados. El Hotel des Grands Hommes, la estatua de Étienne Dolet, Paul Éluard, Desnos dormido, la muy bella y muy inútil porte Saint-Denis, el rótulo «BOIS-CHARBONS», el serial cinematográfico en quince episodios *The Trail of the Octopus*, la librería de *L'Humanité*,

etc., todas esas duraciones, ideadas, desarrolladas y filmadas en solitario por Breton, no esperaban sino que saliera a escena Leona Nadja Delcourt. Sin búsqueda de localizaciones, sin decorados, sin fotografías sacadas desde determinado ángulo, sin una cámara alerta, sin réplicas, sin la vidente Madame Sacco, sin poesía, sin duraciones pregrabadas, Breton nunca habría conocido a la estrella de la película ni rodado con ella unas secuencias que requerían igual disponibilidad por parte de ambos actores, de ambos directores.

Muy pronto, Breton cineasta empieza a escribir un relato de la década encantada del 4 al 13 de octubre de 1926 y le presenta la sinopsis a su codirectora. Ella reacciona con vehemencia el 1 de noviembre:

> ¿Cómo ha podido usted escribirme tan crueles deducciones de *lo que fue nosotros*, sin que se le apagara el aliento? […] ¿Cómo he podido yo leer esa reseña… entrever ese retrato alterado de mí misma, sin indignarme ni tan siquiera llorar...?[1]

Se puede suponer que, ante esa reacción, Breton le pidió a Nadja que contribuyera a la película expresándose por escrito. Pero el cuaderno que Léona Delcourt se esmerará en redactar no tendrá la buena fortuna de gustarle a Breton director, que lo considerará «muy casero». Nadja incluso lo verá como el signo fatal de la indiferencia de su amante.

---

1 Las cartas de Nadja a Breton están citadas en Georges Sebbag, *André Breton l'amour-folie, Suzanne, Nadja, Lise, Simone*, Jean-Michel Placé, 2004.

Sin embargo, los dones de Nadja como vidente, mitóloga y dibujante no se le escapan a Breton, quien en noviembre le propone a Nadja Delcourt crear, como parte de la colección de bolas de nieve y en iguales condiciones que Man Ray, Tanguy, Malkine o Picasso, la bola de nieve «L'âme des amants».[2] Desafortunadamente, dicha colección no prosperará. Sea lo que fuere, la imaginación de Léona Delcourt permea la película *Nadja*, desde la ubicación de localizaciones hasta el montaje. El 6 de octubre, dentro de un taxi, Nadja entorna los ojos y le entrega sus labios por primera vez a su pareja. En ese momento es cuando dice que encarna a Hélène, un personaje de una escena dialogada de *Poisson soluble*. Más tarde, en las cartas del 4 y 23 de diciembre, identificará a Breton con otro personaje del *sketch*, Satanás. Sea o no casualidad, la ilustración en *Nadja* de *The Trail of the Octopus*, un gran serial misterioso en quince episodios, se centra en el quinto episodio, titulado «The Eye of Satan».

No faltan ocasiones para comparar las estrellas Nadja y Musidora. Una es el autorretrato de Nadja titulado «¿Qué es ella?», con un enorme punto de interrogación, exactamente como en el cartel de Musidora donde el grafismo del punto de interrogación pone de realce la pregunta «¿Qué?». Otra que Nadja Delcourt, quien se dedica a hacer la calle, cuida el maquillaje de los ojos y el peinado. Por su parte, Musidora, que siempre anda disfrazándose, tiene a menudo los ojos delineados con algún maquillaje. También con-

2 Véase el encarte publicitario de Éditions Surréalistes en *La Révolution Surréaliste*, n.º 8, 1 de diciembre de 1926.

fiesa Nadja en su correspondencia la forma en que se entrega a la mirada hipnótica de Breton, comparada con la hoja protectora y afilada de un cuchillo (carta del 31 de diciembre de 1926), o cómo, el 28 de enero de 1927, sintiéndose abandonada por su amante, alucina con lobos de ojos voraces. De hecho, André Breton hechizó a Nadja Delcourt con la mirada, pero también fue con la mirada como Nadja dejó pasmado a André. Esa fuerte relación hipnótica recuerda la de Moreno con la vampiresa Irma Vep, definidos ambos, como reza el título del sexto episodio de *Los Vampiros*, por tener «ojos que fascinan».

Una de las características de los Vampiros de malla negra es que trepan por las fachadas, se introducen por las ventanas, las chimeneas o los tragaluces y caminan por los tejados. Incluso podemos ver, durante una secuencia espectacular, al jefe de los vampiros encaramado en el techo de un tren en marcha: perseguido por Philippe Guérande, Vénénos decide saltarse a otro tren desde lo alto de un viaducto; el periodista salta a su vez, y ahí, sobre el techo de vagones lanzados a toda velocidad, se dará la persecución y la lucha entre ambos hombres.

Cabe recordar aquí dos hechos referidos a Nadja. En la tarde del 12 de octubre de 1926, Nadja, quien se encuentra con André en un tren con destino a Le Vésinet, ve por dos veces en la parte superior de la puerta la cabeza inclinada de un hombre con una gorra. Tras comprobarlo, Breton termina admitiendo que sí había un empleado del ferrocarril tumbado boca abajo en el techo del vagón. El 21 de marzo de 1927, Nadja Delcourt es detenida tras el escándalo que arma en su hotel. El Dr. Logre, quien la examina en la Enfer-

mería especial, anota las alucinaciones visuales y los consecutivos gritos de auxilio que han llevado a su arresto:

> Veía a individuos sospechosos en el tejado de su casa. Gritos de auxilio. Escándalo.

Al alucinar con individuos sobre el tejado, Nadja nos vuelve a sumir en el imaginario de los vampiros.

Los Vampiros de Louis Feuillade se mueven con igual soltura sobre los tejados y sobre los techos de los trenes. Si la enamorada y frágil Nadja se muestra muy receptiva a esas fantasías, Suzanne Muzard, la impetuosa compañera de André Breton, tampoco es ajena a ellas. Podemos mencionar este intercambio improvisado entre André y Suzanne en el transcurso de un juego colectivo en noviembre de 1928:

> *André Breton* — Si todo saliera volando en un día ventoso.
>
> *Suzanne Muzard* — Los sonámbulos caminarían más que nunca por el borde de los tejados.

Es sabido que Breton escribió la última parte de *Nadja* al final de su escapada a Toulon con Suzanne. Echa una mirada retrospectiva al Boulevard Bonne-Nouvelle, que fue el centro de sus deambulaciones con «el alma errante», y ve el bulevar ahora inmovilizado, «las fachadas repintadas de sus cines».[3] Y, al mismo tiempo, no se resiste a mencionar en una larga nota un hecho relevante de sus relaciones con

3 André Breton, *Nadja,* en *Œuvres complètes,* t. I, p. 748.

su codirectora. Mientras él conducía un coche, en la carretera de Versalles a París, estando Nadja en el asiento delantero, sintió que el pie de la mujer mantenía el suyo apretado sobre el acelerador y que sus manos intentaban taparle los ojos como para un beso fatal.

La provocadora actriz quiso vivir una escena de colisión contra los árboles que bordeaban la carretera, como en el rodaje de una película. En 1932, en *Los vasos comunicantes*, Breton clama su desesperación por la ausencia de Suzanne y se aferra a la idea de un puente entre el sueño y la vigilia. La primera parte del relato comienza con un epígrafe de la *Gradiva* de Jensen. Da la sensación de que, a través de Suzanne, la imagen de Musidora se va difuminando en favor de la de Gradiva, bañada en la irrealidad de un sueño despierto. Sin embargo, en el sueño nocturno del 16 de agosto de 1931, analizado hasta en sus pormenores, se advierte un enfrentamiento entre Musidora y Gradiva. En el sueño gravitan tres personajes principales: Suzanne Muzard, joven y apuesta, Nadja Delcourt, bajo la apariencia de una anciana, loca y agresiva, y Emmanuel Berl, con los rasgos de Nosferatu, de la película *Nosferatu, una sinfonía del horror*. ¿Cuál es el deseo inconsciente del soñador? Se puede suponer que Breton desea el regreso de una Suzanne a imagen y semejanza de Gradiva y, por ende, el no regreso de Nadja disfrazada de vieja arpía al estilo de Irma Vep. Por lo tanto, para conseguir el regreso de Suzanne, sería necesario birlársela como fuese a Berl-Nosferatu, y para evitar el regreso de Nadja habría que confundirla a toda costa con la banda de los Vampiros. El soñador desea pues que Suzanne regrese como Gradiva la aparecida, pero no como Nosferatu el

vampiro. Ahora bien, no es tan fácil establecer la diferencia entre la aparecida Gradiva y el vampiro Nosferatu, cuando el propio Breton confiesa su fascinación por este intertítulo (medio inventado) de la película *Nosferatu, una sinfonía del horror*:

Cuando se halló del otro lado del puente, los fantasmas vinieron a su encuentro.

La edad de oro

En mayo de 1935, André Breton y su esposa Jacqueline Lamba, «la todopoderosa organizadora de la noche del girasol», viajan a Canarias. Se solapan entonces dos edades de oro. Por una parte, la edad de oro cósmica de una Naturaleza exuberante y sublime, una edad que aflora —pretérita o venidera— a raíz de la magnífica visita a la isla volcánica de Tenerife, incluidas una parada en el jardín botánico de la Orotava y una subida al pico de Teide. Por otra parte, la película *La edad de oro*, cuya proyección anunciada no podrá celebrarse en un cine de la isla. Para Breton, la edad de oro cósmica no hace más que corroborar el amor loco de la edad de oro fílmica. Así lo expresa en *El amor loco*:

> *La edad de oro*: estas palabras que me cruzaron la mente cuando empezaba a entregarme a las embriagadoras sombras de la Orotava, siempre estarán asociadas para mí a algunas imágenes inolvidables de la película de Buñuel y Dalí que se había estrenado hace poco con ese título y que, precisamente, Benjamin Péret y yo habríamos presentado al público canario en mayo de 1935 si la censura española no se hubiera empeñado en mostrarse más intolerante que la francesa.[1]

Enfervorizado por el amor único, deslumbrado por su amor por Jacqueline, Breton revive la edad de oro cósmica en el «paisaje apasionado» de la isla de Tenerife. La pasión

1 André Breton, *L'amour fou,* en *Œuvres complètes,* t. II, p. 746.

de André y Jacqueline solo tiene parangón en el éxtasis de Gaston Modot y Lya Lys en *La edad de oro*:

> A día de hoy, esta película sigue siendo la única tentativa de exaltación del amor absoluto tal y como yo lo concibo,[2] y las reacciones violentas que ha suscitado su proyección en París no han hecho sino reforzar en mí la conciencia de su insuperable valor. El amor, como sentimiento totalmente exclusivo entre dos seres, a los que aísla del resto del mundo, nunca se ha manifestado de forma tan libre, con tanto sereno atrevimiento. La estupidez, la hipocresía, la rutina, no podrán impedir que exista semejante obra, que en la pantalla un hombre y una mujer hayan impuesto el espectáculo de un amor ejemplar al mundo entero alzado en contra suya. En ese tipo de amor existe potencialmente una verdadera *edad de oro* totalmente en ruptura con la edad de fango que atraviesa Europa así como una riqueza inagotable de posibilidades *futuras*.[3]

El encuentro de la deslumbrante naturaleza de las Islas Canarias con el deseo surrealista plasmado en la película de Buñuel y Dalí se ha vuelto tangible para André y Jacqueline. Arrancada a un pasado inmemorial, la edad de oro no vuelve tal y como fue, sino que adviene. Surge tras la llamada de un deseo irrefrenable y presente. Se la espera para hoy o para mañana. La edad de oro de los surrealistas también se llama utopía.

---

2 «Ya no la única, pero sí una de las dos únicas desde que me fue revelada esa otra extraordinaria película, triunfo del pensamiento surrealista: *Peter Ibbetson*» [nota de André Breton]. Precisemos que *Peter Ibbetson* fue realizada en 1935 por Henri Hathaway.

3 André Breton, *L'amour fou,* en *Œuvres complètes,* t. II, p. 746.

Para Breton, el amor electivo y único no es monótono en absoluto:

> Ninguna otra mujer tendrá acceso a esa habitación donde tú eres mil, hasta que pueda desglosar todos los gestos que te he visto hacer. […] El amor correspondido, tal como yo lo concibo, es un dispositivo de espejos, que me reflejan, desde los mil ángulos que lo desconocido puede tomar para mí, la imagen fiel de la mujer amada, cada vez más sorprendente en su capacidad de adivinación de mi propio deseo y más cubierta con el oro de la vida.[4]

Ahora bien, así las cosas, ¿no van reñidas «la imaginación sublime» de Sade y el concepto surrealista del amor loco y único? Breton, consciente de ello, encara el dilema evocando detenidamente la identificación e invocación al Etna que aparece en *La nueva Justina*. Por una parte, muestra que Sade, enemigo de Rousseau y de la Naturaleza, quiere criminalizar al hombre bueno o inocente y tiranizar la naturaleza. Por otra parte, identificándose con un volcán tal y como lo hizo Sade, le dirige una lírica y conmovedora oración al Teide, para fundirse en él a riesgo de perderse, pero convencido también de que el secreto de su amor único yace en las entrañas del volcán.

La apasionada invocación al Teide, con tintes sadianos, también tiene un rasgo buñuelense. Ese pensamiento sadiano de un cosmos infernal con apariencia de exuberancia vital y de una naturaleza humana violenta y malvada, bajo

4 *Idem*, p. 756; p. 760.

el disfraz de la santidad, ese contrapunto sadiano le sirvió a todas luces a Buñuel, especialmente en el escandaloso final de *La edad de oro,* donde «el Conde de Blangis es obviamente Jesucristo». Del mismo modo, cuando Breton reelabora en Tenerife su película *La edad de oro*, en la que él hace de Gaston Modot, sabe muy bien que por «una muy inexplicable casualidad», pues así lo requiere el guion de Buñuel, podría quedar separado para siempre de su propia Lya Lys. Vienen al caso entonces las consideraciones sadianas, y suenan estas con fuerza en las últimas páginas del viaje canario. Ya en 1930, Breton subrayaba la interrelación entre las pulsiones eróticas y las destructoras en «L'instinct sexuel et l'instinct de mort» ('Instinto sexual e instinto tanático'), su texto de presentación de *La edad de oro* con connotación freudiana.

Dicho esto, el Buñuel de *La edad de oro*, compañero de Dalí y de los surrealistas, ¿sigue pensando lo mismo cuando se produce el viaje de Breton a Canarias? Breton tiene dudas al respecto, ya que expresa su indignación por el cambio de título de la película:

> Siento una gran melancolía al pensar que Buñuel cambió luego de parecer respecto a ese título, y que, a instancias de un puñado de revolucionarios de poca monta obcecados en someterlo todo a sus fines de propaganda inmediata, aceptó que se proyectase en las salas obreras una versión expurgada de *La edad de oro,* a la que le habían sugerido, para estar totalmente en regla, titulase: *En las heladas aguas del cálculo egoísta*. No cometeré la crueldad de insistir en lo infantilmente tranquilizador que puede resultar para algunos valerse de un fragmento de frase de Marx, sacado de las prime-

> ras páginas del *Manifiesto*, para etiquetar una producción como *La edad de oro,* tan poco ahormable a las reivindicaciones *actuales* del hombre. Eso sí, me opongo con todas mis fuerzas al equívoco introducido por ese título, equívoco que debió de escapar a Buñuel pero que, por supuesto, les brindaba un total sosiego a los más ensañados detractores de su pensamiento y del mío. *En las heladas aguas del cálculo egoísta*: obviamente resultaba muy fácil sugerir con ese título —desconsiderando el contexto en que lo dice Marx, pero casi es lo de menos— que es el amor lo que tiende a hundirnos en esas aguas; que es imprescindible desde luego, muy especialmente poner coto a ese tipo de amor, magnífico desafío al cinismo cada vez más generalizado, ofensa inexpiable a la impotencia física y moral de hoy día. ¡Pues bien, no! Jamás *y bajo ninguna circunstancia* pasaré por ese aro.[5]

En esta larga diatriba contra Buñuel, Breton, más bien conciliador al principio, luego irónico y sarcástico, deja finalmente estallar su furia:

> A toda costa seguiré afirmando que «en las heladas aguas del cálculo egoísta» puede tratarse de cualquier sitio, excepto de aquel en que se halla ese amor. Y tanto peor si esto contraría a los burlones y a los perros.[6]

Y con una fórmula poética y casi filosófica, le otorga un valor ejemplar al amante de *La edad de oro* y por supuesto al amante loco de Tenerife:

---

5 *Idem*, pp. 746-747.
6 *Idem*, p. 747.

> La recreación, la perpetua recoloración del mundo en un solo ser, tal como se realizan en el amor, iluminan con mil rayos la marcha de la tierra.[7]

Durante su viaje a Canarias, Breton hace suya la película surrealista *La edad de oro*, lamentando que su autor principal se aviniera a la componenda de una versión expurgada. Cabe aclarar unos hechos. Es cierto que, el 23 de septiembre de 1932, la censura rechazó el visado a *En las heladas aguas del cálculo egoista*.[8] Y, después, ¿tuvo difusión clandestina la versión expurgada de *La edad de oro*? Parece poco probable. Si Breton se empeña en llevar el debate a la arena pública, es porque para él *La edad de oro* sigue siendo una obra surrealista y que hay mucho trecho entre la utopía y la revolución política, así como entre el surrealismo y el comunismo. Sabido es que Buñuel se puso del lado de Aragon y tomó partido por los comunistas. La reseña que se le concede a Buñuel en el *Diccionario abreviado del surrealismo* de 1938 no puede ser más clara:

> Buñuel (Luis) - Cineasta. Su actividad surrealista se desarrolla entre 1928 y 1932.

---

7 *Ibidem*.

8 Véase la carta que Buñuel escribió a Charles de Noailles el 24 de septiembre de 1932 en «L'Âge d'or, correspondance Luis Buñuel-Charles de Noailles», *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, número especial, 1993, introducción de Jean-Michel Bouhours. Véase también Dominique Rabourdin, «Souvenirs de *L'Âge d'or*», *Positif*, n.º 392, octubre de 1993.

Hay que señalar además que el cuaderno de ilustraciones que complementa el diccionario abre con una foto de *La edad de oro*, la de los arzobispos en las rocas. Y el caso es que el pie de foto reza así: «*La edad de oro*, película surrealista de Salvador Dalí y Luis Buñuel (1930)». No solo Dalí y Buñuel están puestos en plan de igualdad, sino que, contraviniendo a todas las normas alfabéticas, Dalí precede a Buñuel.

Sin embargo, no habría que dar por sentada la discrepancia Breton-Buñuel, tal como la plantea «Le château étoilé», futura quinta parte de *El amor loco*. En efecto, ¿no se da una forma de utopía insular en la adaptación que hace Buñuel de *Robinson Crusoe*? En esta película de 1952, donde palpitan los colores, irradiando en sintonía con los elementos naturales y las especies vivientes, Robinson se enfrenta al paso del tiempo en un estado de pasión o frenesí que casi nunca desvanece, ni en el desempeño de sus quehaceres, ni a lo largo de los días y años. La intensidad del deseo de Robinson solo la iguala la imantación del deseo en *La edad de oro* o *El amor loco*. Y, en algunos aspectos, la utopía insular de Robinson, más cósmica que social, se asemeja a las estampas reales o imaginarias de Canarias tales como las describe Breton.

En 1942, en Nueva York, en el catálogo de la exposición *First Papers of Surrealism*, Breton pasa revista a quince mitos bajo el título *De la survivance de certains mythes et de quelques autres mythes en croissance ou en formation* (*Sobre la supervivencia de ciertos mitos y algunos otros mitos en auge o en ciernes*).

Comienza con el mito de la edad de oro y termina con el de los Grandes Transparentes. La edad de oro está ilus-

trada en parte por una foto de Lya Lys tumbada en un sofá, en postura lánguida, presa de emociones eróticas. Cuando se pregunta si hay películas surrealistas, a menudo se dice que sí hay algunas y que *La edad de oro* es la primera de ellas. Una película solo es surrealista si tiene la fuerza emocional y conmocional de un mito.

El dibujo animado

En 1844, en *Un autre monde (Otro mundo)*, subtitulado *Transformations, visions, incarnations, ascensions, locomotions, explorations, pérégrinations, excursions, stations, cosmogonies, fantasmagories, rêveries, folâtreries, facéties, lubies, métamorphoses, zoomorphoses, lithomorphoses, métempsychoses, apothéoses et autres choses* (*Transformaciones, visiones, encarnaciones, elevaciones, locomociones, exploraciones, peregrinaciones, correrías y altos, cosmogonías, fantasmagorías, desvaríos, travesuras, humoradas y bufonadas, metamorfosis, zoomorfosis, litomorfosis, metempsicosis, apoteosis y otras gnosis*), el dibujante Grandville inventa la filosofía del disfraz. Ante sus ojos, el universo es un teatro de títeres, un coliseo de ópera, un amplio *music-hall* donde, tanto en el escenario como entre el público, el animal parodia al ser humano, el ser humano remeda al vegetal, el vegetal se las da de inmortal, el inmortal parece un títere, el títere imita al artista, el artista se cree un instrumento, y así en lo sucesivo. Grandville intuye que la filosofía hegeliana de la historia está dando paso a una filosofía de la imitación, a una sociedad del espectáculo, a una lucha encarnizada entre travestidos y sosías, objetos animados e inanimados, criaturas vivas e imaginarias. Sabido es que Walter Benjamin relacionó las humoradas y bufonadas de Grandville con la fantasía de las exposiciones universales y el fetichismo de la mercancía. En realidad, el dibujante de Nancy solo tuvo que echar mano de la dramaturgia de las imágenes oníricas. Grandville, dibujante de la *Musique animée* (*Música animada*) o *Fleurs animées* (*Flores anima-*

das) es el primer pintor de las *imágenes animadas* de los sueños. Es también el pintor de las metamorfosis de la imaginación, del transformismo de las especies y de la filosofía del disfraz.

En «La peinture animée», un texto inédito de 1936 escrito para la Exposición Internacional del Surrealismo en Londres, Breton reflexiona sobre la contracción y la dilatación del tiempo en el cine y en la pintura:

> Cuando la primera exposición en París de los «collages» de Max Ernst (hace ya quince años), subrayé que aquellas obras entroncaban a las claras con dos aspectos nuevos y totalmente trastornantes del mundo real, revelados por el cine: en la pantalla una planta puede crecer, florecer y marchitarse en unos cuantos segundos, ya no se trata aquí de un «atajo» espacial sino temporal (*acelerado*), el *swing* decisivo de un boxeador puede parecer desprovisto de toda eficacia, como algo puramente coreográfico y por ende generar consecuencias sumamente paradójicas (*ralentí*).[1]

Las aceleraciones, las extravagantes metamorfosis de los dibujos animados no disuelven el tiempo, sino todo lo contrario. Breton detalla en un paréntesis que tanto el insecto efímero como el poeta surrealista tienen entera latitud para desplegarse en el tiempo dilatado de la duración:

> (reducidos artificialmente en la pantalla a la misma longevidad, la efímera, desde que nace hasta que muere, es

1 André Breton, «La peinture animée», en *Œuvres complètes*, t. II, p. 1254.

> como una estrella fija sobre la frente del elefante que caracolea, el poeta surrealista en su escritorio de coral se dedica a añadir un libro a la biblioteca eternamente en llamas de Alejandría).[2]

La estrella fija que acompaña al elefante mientras da vueltas sobre la pista indica una duración que en nada es afectada por las más extravagantes aventuras del dibujo animado. Breton descubre en precipitados en principio evanescentes, como son los dibujos animados, los collages surrealistas o la escritura automática, una misma duración fundamental, ajena a cualquier distorsión y destrucción. Tras haber considerado, desde sus veinte años, las invenciones de la fotografía y del cine como un inmenso desafío lanzado a la pintura y a la poesía, Breton se siente autorizado, apoyándose ahora en el dibujo animado, para animar una serie de imágenes, para darle concreción al objeto de su deseo, para revelar una duración automática ejemplar o, dicho con otras palabras, para imitar las metamorfosis de los sueños a la manera de Grandville:

> De ahora en adelante, queda claro que los pianos pueden reír o llorar, que los leños de la chimenea pueden abrirse de cuajo para dejar paso a una capucha triangular de inquisidor estampada con un corazón, el cual no dejará de acercarse hasta convertirse en un campo de avena, etc.[3]

2 *Idem*, p. 1255.
3 *Ibidem*.

El año siguiente, Breton utilizará en dos ocasiones la «pintura animada». En el fotomontaje sobre humor negro, dos de las cuatro imágenes que identifican a Lichtenberg representan un horno de alquimista en plena combustión y una capucha triangular de inquisidor con un corazón estampado. Pero es sobre todo en el sueño del 7 de febrero de 1937 cuando un cuadro cobrará vida ante los ojos de Breton. En efecto, el soñador surrealista observa a Óscar Domínguez pintando sobre un lienzo una retícula de árboles o, más precisamente, una serie de leones perfectamente encajados unos con otros, representando cada nudo o punto de enlace el trasero de un león:

> De esa forma es como si cada león estuviera lamiendo con frenesí el sexo del león contiguo (sexo femenino por más que se trate de leones y no leonas).

Digno de admiración es que «el lienzo se anima cada vez más», a medida que los leones se lamen unos a otros y que el artista canario pinta con colores estridentes las zonas erógenas. Luego, el trasero de cada león pintado por Domínguez se transforma en sol:

> Ante mis ojos maravillados se despliega una aurora boreal.[4]

No termina ahí el fulgor. Domínguez, quien realiza sus árboles-leones valiéndose de un nuevo procedimiento ba-

4 André Breton, «Accomplissement onirique et genèse d'un tableau animé», en *Œuvres complètes*, t. II, pp. 1215-1216.

sado en el fuego, desaparece en una cuba incandescente. Breton y su niña pequeña se libran por los pelos del incendio que se propaga. En este sueño, Domínguez, el «Drago de Canarias», anima sobre su lienzo una cuadrícula de leones feladores que se metamorfosean en aurora boreal. El pintor transforma su taller en estudio de cine y laboratorio de alquimia.

En *It's a Bird*, la película de Charley Bowers y Harold Muller de 1930, criaturas y objetos animados se mezclan con gente real; un ave exótica aficionada a comer metal es capturada; una vez avituallada con carcasas de coche, pondrá un huevo del que saldrá un coche en tamaño real. Bowers es el digno heredero de Grandville. Cuando Breton descubre la gracia irresistible de esas sucesiones de imágenes animadas, ve en ellas un clímax del cine, del humor y del sueño:

> Ya que el cine, al igual que la poesía, no solo representa las sucesivas situaciones de la vida, sino que también pretende dar cuenta de cómo se suceden una a otra, y que, para conmover, está condenado a inclinarse hacia soluciones extremas, no podía sino coincidir con el humor prácticamente desde el principio. Las primeras comedias de Mack Sennett, algunas películas de Charlie Chaplin (*Charlot, presidiario; El peregrino*), los inolvidables Fatty y Picratt marcan la línea que lógicamente había de desembocar sobre aquellas comidas con sol de medianoche que son *Million Dollars Legs* y *El conflicto de los Marx,* y sobre aquellas excursiones en plena cueva mental, tanto de Fingal como de Pozzuoli, que son *Un perro andaluz* y *La edad de oro* de Buñuel y Dalí, así como *Entr'acte* de Picabia. Pero le debemos a *It's a Bird*, en 1937, el ser arrojados por primera vez al

> corazón mismo de la estrella negra, libres ya de añagazas sobre esa distinción burdamente sensorial entre lo real y lo fabuloso.[5]

Breton no deja de rendir tributo al humor disparatado o desenfrenado de W. C. Fields y de los Hermanos Marx.

En Marsella, en diciembre de 1940, al final de su poema fantasmal *Fata Morgana*, el cineasta André Breton proyecta varias tomas y secuencias en una gran pantalla. El lector espectador puede sumergirse en el admirable siglo XIV. Ante los ojos de Isabel de Baviera, un ciervo real blanco, salido de la llanura arbolada del Châtelet, escapa de las garras del águila. Al atravesar el bosque de Le Mans, Carlos VI es increpado por un hombre vestido de blanco que clama traición; poco después, el impacto de una lanza sobre un casco despierta una reacción defensiva del rey y su primer ataque de locura. A continuación se suceden e interpenetran tres secuencias. Un equilibrista, antorcha en mano, desciende desde lo alto de una torre de Notre-Dame. La tea del duque de Orleans, hermano de Carlos VI, siembra pánico y muerte en el *Bal des Ardents*. En una emboscada le cortan la mano derecha al duque de Orleans. A esto se añaden dos hermosas figuras, la del antipapa Pedro de Luna y la de Valentina de Milán, viuda del duque de Orleans.

En el mismo corazón de los versos guionizados de *Fata Morgana*, podemos leer estas anotaciones en cursiva del cineasta André Breton:

---

5 André Breton [reseña sobre el cine y dos fotos de la película *It's a Bird*], *Minotaure*, n.° 10, invierno de 1937. *Œuvres complètes*, t. II, pp. 1206-1207.

> *Primer plano* de sus ojos que expresan el sueño del canto atardecido de los pájaros
> Destello *contrastado* con señales de disparos del encostrado que gira
> *Encadenado* con el bal des Ardents, *fundido en cortinilla* del episodio que viene poco después del de los ciervos
> La mano el guante una vez dos veces *tres veces*
> *Plano final* emblema de la reina deshecha en lágrimas.[6]

En 1943, en su exilio neoyorquino, Breton hace el fotomontaje de una mujer que baja por una escalera del Palacio ideal que el cartero Cheval construyó en Hauterives. Utiliza dos fotos. La toma en contrapicado por Denise Bellon de uno de los lados del Palacio ideal, con la barandilla de una escalera en primer plano y un muro almenado rematado por una torre y una palmera en segundo plano. Y la fotografía de una mujer elegante que baja las escaleras mirándonos a los ojos. Sobre todo, concibe su *collage* como una viñeta de cómic, como lo indica el título: *Tragic, à la manière des «comics»*. Y efectivamente dos globos reproducen el drama que está sucediendo. El primer globo sale de la torre y de la palmera:

> No puede ser, ¿de verdad TE VAS A IR?
> El segundo globo aporta la respuesta de la dama a punto de marcharse:
> ...La tierra hace agua por todas partes, el musgo vive a expensas de las palabras de amor. Esta noche el viento lleva mis colores, he dejado la llave sobre la chimenea...

6 André Breton, *Fata Morgana*, en *Œuvres complètes*, t. II, pp. 1194-1195.

En otoño de 1942, Jacqueline Lamba y André Breton se han separado.

Poco antes de su muerte, acaecida el 17 de marzo de 1847, Grandville envía al *Magasin Pittoresque* dos dibujos sacados de un sueño y un ensueño, que podrían llamarse *animados* porque un objeto inicial sufre una serie de metamorfosis siguiendo una trayectoria dinámica. A principios de septiembre de 1966, tres semanas antes de morir, André Breton realiza una serie de pinturas animadas o automáticas ateniéndose al mismo principio de transformación de un objeto inicial. Como en Grandville, cada forma antecedente sirve de motivo dinámico y analógico para la siguiente. Por ejemplo, la pintura que Breton animó y luego subtituló con la palabra-serpiente *Cerezas / tiovivo / torreta / langosta / cepo* comienza con dos cerezas y termina con un cepo:

1. el triángulo de dos *cerezas* unidas por el rabillo genera el cono de un *tiovivo*;

2. la rotación del tiovivo se metamorfosea en *torreta* de tanque;

3. La torreta, con su cañón, engendra una *langosta* con sus dos largas antenas;

4. el arco frontal que forma la langosta se convierte en un *cepo* con sus dientes de sierra.

Existe una pintura animada de las imágenes oníricas y de las pinturas surrealistas, así como existe una pintura animada de las duraciones fílmicas y de las duraciones automáticas. André Breton lo experimentó personalmente como soñador, dibujante y cineasta.

Como por emboscada

Fundada en marzo de 1951, la revista *L'Âge du Cinéma* la dirigen los surrealistas Ado Kyrou y Robert Benayoun. La entrega de agosto-noviembre de 1951 incluye principalmente el estudio «Éléments pour l'élargissement irrationnel d'un film: *Shangai Gesture*», en el que participaron once surrealistas y «Comme dans un bois» («Como por emboscada»), una extensa reflexión de Breton sobre el cine. El título habla por sí mismo: en cuanto entra en una sala oscura, el poeta se deja sorprender como por emboscada.

Como preámbulo, Breton afirma que, considerando el estado actual de la literatura, la pintura o la música, no hay motivo para «reprobar especialmente el cine». A continuación, hace un relato pormenorizado de sus escapadas con Vaché en los cines de Nantes, en el que se manifiesta como nunca su desenfadada cinefilia. Los títulos a los que alude recuerdan los que ya mencionó en la revista *Minotaure*:

> Ocurría sin embargo que algunas cintas «cómicas» captaran nuestra atención: eran, con toda la razón, los filmes de Mack Sennett, los primeros «Charlot», algunos «Picratt». Recuerdo haber puesto entonces por encima de todo *Diana la charmeuse*, cuya bella intérprete se movía divinamente en un paisaje de innumerables torres (huelga insistir: con la distancia del tiempo solo veo un hermoso terreno baldío entre aquellas torres). A lo único que llegábamos a ser fieles era a los seriales cinematográficos ya tan criticados (*Les mystères de New York*, *The iron claw*, *Los Vampiros*): «A partir del sábado, en esta

> pantalla, XIX: *Le Gant qui rampe*. —Podéis contar con nosotros sin falta».[1]

Breton vuelve a poner en un pedestal *Les Vampires* de Louis Feuillade y *Les mystères de New York* de Louis Gasnier, y les añade el serial *The Iron Claw* de George Seitz y Edward José, con Pearl White en papel estelar. *Diana la charmeuse*, que tanto le gustó a Breton, es una película dramática italiana que Carmine Gallone rodó en 1915. Su título original *Fior di male* (*Flor del mal*) hace hincapié en la tonalidad de la historia. Lyda Borelli, en el papel de Diana, es una muchacha decente que se ve obligada a prostituirse. Queda embarazada y abandona a su hijo. Después viene un período próspero en el que, después de trabajar duro, es adoptada por un conde muy rico quien les heredará su patrimonio a ella y a su hija Cecyl. Por un desafortunado cúmulo de circunstancias, Diana es apuñalada por su hijo, que se había vuelto ladrón. André Breton queda fascinado por Lyda Borelli, actriz de teatro y cine y auténtica diva para el público italiano.

Ese mismo número de *L'Âge du Cinéma* reproduce *Éloge de Malombra, Cerne de l'amour absolu*, que los surrealistas Gherasim Luca, Gellu Naum, Paul Paun, Virgil Teodorescu y Trost publicaron en Bucarest en mayo de 1947. El texto termina con estas palabras que hacen eco a Maldoror: «Ô Malombra, mal d'ombre». Según los firmantes, *Malombra*, realizada en 1942 por Mario Soldati y basada en una novela de

1 André Breton, «Comme dans un bois», *L'Âge du Cinéma,* n.º 4-5, agosto-noviembre de 1951, p. 27. Vuelto a publicar en *La clé des champs*, en *Œuvres complètes*, t. III, p. 903.

Antonio Fogazzaro de 1881, es una «película involuntariamente surrealista». Marina di Malombra seguiría los pasos de Nadja Delcourt, Dora Maar o Mathilde en *El monje* de Lewis. La joven y hermosa Marina, interpretada por Isa Miranda, es recogida por su tío, el conde Cesare d'Ormengo, en un magnífico castillo a orillas de un lago. Descubre una carta de Cecilia, la primera esposa del conde, que murió ahogada. Marina di Malombra se identificará con Cecilia y morirá en las mismas circunstancias. Pero fue Carmine Gallone, el director de *Fior di male* en 1915, el primero en adaptar *Malombra* en 1917, pidiéndole a Lyda Borelli que interpretara a la joven y atormentada Marina di Malombra.

Es como si el recuerdo inolvidable que guardaba Breton de Lyda Borelli, quien «se movía admirablemente en un paisaje de innumerables torres», no pudiera sino prolongarse en las películas *Malombra* de 1917 y 1942, sucesivamente interpretadas por Lyda Borelli e Isa Miranda.

¿Dónde y cuándo vio Breton *Diana la charmeuse*? Tal vez en Nantes con Vaché en la primavera de 1916 y más probablemente en Lorient, a finales de septiembre de 1920, porque la película se podía ver entonces en los cines de Bretaña.

Breton resume de esta manera su estado de ánimo y el de Vaché cuando se precipitaban en las salas oscuras:

> Entonces solo considerábamos el cine como una sustancia lírica que había de ser barajada en masa y al azar. Creo que lo que más valorábamos en él, llegando a perder el interés por todo lo demás, era su *poder de abducción*.[2]

2 *Idem*, p. 27; pp. 903-904.

Breton y Vaché devoraban todas las películas, que significaban para ellos otro tanto de material poético o lírico. Conseguían una abducción máxima gracias al poder cinematográfico de desrealizar la realidad y gracias al *zapping*, que a su vez desrealiza la desrealización de los directores de cine.

El autor de «Comme dans un bois» analiza pormenorizadamente ese maravilloso poder de abducción, que consta de varios niveles. El primero de ellos, comparable con el paso de la vigilia al sueño, es el simple hecho de entrar en una sala oscura y así aislarse completamente del mundo que uno acaba de dejar:

> Esa abducción consta de varios pisos, es decir, tiene varios niveles. La *maravilla*, al lado de la cual el mérito de una determinada película es bien poquita cosa, reside en la posibilidad que cualquiera tiene de abstraerse de su propia vida cuando le apetece, al menos en las grandes ciudades, apenas empuja una de esas puertas acolchadas que dan a la oscuridad. Desde que ocupa su lugar hasta el momento en que se desliza en la ficción que se produce ante sus ojos, pasa por un punto crítico tan cautivador y escurridizo como el que une el sueño y la vigilia (en el libro e incluso en la obra de teatro ese resorte se activa de forma incomparablemente más lenta).[3]

El segundo nivel que franquea el espectador es perder su aislamiento y venir a ser parte integrante del público:

3 *Idem*, pp. 27-28; p. 904.

> ¿De dónde viene que el espectador solitario del que hablo, perdido en medio de esos desconocidos sin rostro, abrace de inmediato con ellos esa aventura que no es ni suya ni de ellos? ¿Qué radiaciones, qué ondas que tal vez no se resistieran a algún trazado, permiten semejante unísono? Soñemos con lo que se podría emprender gracias a esa constelación, mientras dura...[4]

Parece sorprendente e incluso incomprensible estar tan subyugado por la pantalla y compartir en la oscuridad las mismas emociones con el resto del público. Se alcanza un tercer nivel cuando la audiencia presencia un misterio en la sala oscura. Pero este es el único misterio que la modernidad haya inventado:

> Existe una manera de ir al cine como otros van a la iglesia y creo que, desde cierto ángulo, con total independencia de lo que se proyecta, es ahí donde se celebra el único misterio *absolutamente moderno*.[5]

¿Pero en qué consiste ese misterio? Para Breton, no cabe duda de que en la pantalla irradian ante todo el deseo y el amor. Solo el cine tiene el poder de «dar forma concreta a los poderes del amor». Ahí donde en los libros no se puede encarnar «la seducción o la angustia de una mirada, o ciertos vértigos inestimables», donde en las pinturas no se puede representar «la radiante imagen del beso», el cine es el único en extender su imperio «y esto sería más que sufi-

4 *Idem*, p. 28; p. 904.
5 *Ibidem*.

ciente para su consagración».[6] Dos películas americanas, una de 1927 y otra de 1935, ilustran la tesis del poder irresistible del amor en el cine, la comedia *A Little Journey* de Robert Z. Leonard con Claire Windsor y *Sueño de amor eterno* de Henry Hathaway, la película surrealista por antonomasia, donde Peter (Gary Cooper) y Mary (Ann Harding) viven y comparten su amor en sus sueños:

> ¡Qué estelas incomparables, resplandecientes para siempre, dejan a este respecto en la memoria películas como *A Little Journey* o *Sueño de amor eterno* y cómo se filtran bajo sus rayos las máximas posibilidades de la vida! Pero, aunque en otros casos la tensión sea menor, nada puede impedir que, al margen de las vidas menos encomiables y más insustanciales, el giro de un hermoso brazo revele un haz de luz.[7]

A la vez que descoloca y apuesta a fondo por la ficción, el cine a menudo causa revuelo en el ámbito de la moral y de los valores. Cuando el dúo Breton-Vaché descorcha botellas, está montando su propio espectáculo en una sala de cine. El autor de «Comme dans un bois» puede así desarrollar la idea de una *abducción superlativa*. Le viene en mente una escena «tonta y grandilocuente» de *Vases communicants*. Desde la plataforma de un autobús, había observado cómo unos fotógrafos enfocaban sus cámaras sobre un domador y sus cachorros de león en la terraza del café Cardinal, todo ello en medio de una multitud de mirones.

6 *Idem*, p. 28; p. 905.
7 *Ibidem*.

Esto le había llevado a expresar su repugnancia para con la industria cinematográfica en Francia:

> Durante unos segundos, visualicé, con la debida indignación, los asombrosos esfuerzos del cine francés.[8]

Pero, como si cambiara de parecer o se mostrara un poco más benévolo, prosigue advirtiendo que podía deleitarse con las producciones cinematográficas más ruines:

> Debo confesar que siempre me ha atraído mucho el maná de insensatez y de tosca extravagancia que, gracias a ellos, encuentra una manera de centellear cada semana en las pantallas parisinas. Yo le tengo mucho apego al guion francés y a la interpretación francesa: así al menos, uno está seguro de poder divertirse de lo lindo (salvo que, obviamente se trate de una película «cómica», donde tiene cabida la emoción humana en su necesidad de manifestaciones extremas).[9]

Recordar estas palabras permite comprender cómo Breton puede desarrollar hasta el paroxismo el concepto de abducción:

> De lo que aquí se trata es de abducción superlativa, no mediante el traslado de un acto natural de la vida cotidiana a un lugar dedicado a una vida *otra*, al que profana, sino mediante la deliberada mayor discordancia posible entre la «enseñanza» que pretende brindar la

8 André Breton, *Les vases communicants*, en *Œuvres complètes*, t. II, p. 170.

9 *Ibidem*. Citado en «Comme dans un bois», pp. 29; pp. 905-906.

> película y las disposiciones de la persona que la recibe. En *Nadja* hablo de una mujer desnuda que va a lo suyo por los asientos laterales (sustraídos a la vista del centro) del Electric-Place, como si estuviera en casa: me habría parecido de una blancura menos fosforescente si no se me hubiera aparecido durante la proyección de una película de patronato de una necedad sin límites en la que todo era pretexto para exhibir la «Santa Mesa». Era obra de un sacerdote que firmaba Pierre l'Hermite y creo que se titulaba: *Comment j'ai tué mon enfant*.[10]

Breton espectador nunca se somete al catecismo de la pantalla. En el ejemplo del Electric-Palace, la sala de cine, como también lo señaló Georges Bataille, puede generar emociones eróticas que a Breton le aparecen tanto más transgresoras cuanto que se sitúan en las antípodas de la moral convencional que chorrea por la pantalla. Es cierto que para Breton los retos del cine son tales que se siente obligado a mantener una gran distancia crítica, porque la relación con el cine no se reduce al hecho de amar u odiar una película:

> Apréciese cómo, tratándose del cine, me mantengo «un paso atrás», lugar bastante placentero donde hay escaso margen para alabanzas o críticas a tal o cual película.[11]

A mediados de los años veinte, el autor de *Los pasos perdidos* tenía grandes expectativas respecto al cine. En 1951, no está convencido de que los cineastas hayan descubierto un nuevo mundo en el mundo imaginario de sus películas.

---

10 André Breton, «Comme dans un bois», p. 29; p. 906.
11 *Ibidem*.

Magirama

Al principio de *El amor loco*, Breton intenta, según sus propias palabras, «una recuperación de equilibrio sobre el traicionero trapecio del tiempo». Invoca esa imagen acrobática aplicada al tiempo después de imaginar en el escenario de un teatro una fila de siete o nueve bailarines con traje negro sentados en un banco, sustituida luego por una fila de siete o nueve mujeres vestidas de claro sentadas en una banqueta. ¿Quiénes son esas *girls*? Son las mujeres que Breton amó y que lo amaron. Y ¿quiénes son esos *boys* de *music hall*? Son los sucesivos amantes que él ha sido. Pero ¿qué rostro se destaca en esa fila de *girls*? Para Breton no cabe duda de que el último rostro amado dota a toda la fila con sus rasgos. Esto no significa que la mujer actualmente amada anule a las amantes anteriores, sino, por lo contrario, que el amor único presente abarca los amores anteriores. Breton ya tenía en mente la imagen de una suerte de relevo cuando escribía el 15 de abril de 1930 que «Nadja, por un prodigio de gracia y altruismo, al desaparecer», tal vez le había encomendado a Suzanne Muzard.[1] En cualquier caso, Breton no desea arrinconar en los entresijos del inconsciente a ninguno de los amantes que ha sido y tampoco a ninguna de las amantes que lo abandonaron o a las que él abandonó. Breton no olvida a Suzanne, ni a Nadja, ni a Simone. Pero el amor único y recíproco al que aspira Breton se asemeja a un amor imposible. Porque ¿cómo podría

1 Catálogo de venta *Bibliothèque de M. René Gaffé*, Hôtel-Drouot, París, abril 1956, lote 33.

ese amor, cual diamante puro, brillar con sus mil luces y reflejar las mil facetas de los amores anteriores?

Podríamos proyectarnos aquí una película que nos diera una idea de las intermitencias del amor y de la persistencia de las pasiones. Primera secuencia: la cantante Irma Vep, la ladronzuela de hotel vestida de malla negra, le hace la vida imposible al periodista Philippe Guérande y luego muere en el último episodio de *Los Vampiros*. Segunda secuencia: Nadja, el genio libre callejero, se enamora locamente de André, alucina con vampiros en el tejado y luego sale del tablero. Tercera secuencia: Suzanne Muzard, quien se debate entre sus dos amantes, consigue que ambos se divorcien, y al final renuncia tanto a Berl como a Breton. Cuarta secuencia: Gala prefiere ser la Gradiva de Dalí en lugar de la Musidora de Éluard. Quinta secuencia: André Breton, en su sueño del 16 de agosto de 1931, desea que Suzanne escape de las garras de Nosferatu y regrese a su lado cual Gradiva. Sexta secuencia: Jacqueline Lamba, la organizadora de la noche del girasol, ayuda a entender cómo Gradiva es una amanecida más que una aparecida.

El 18 de febrero de 1955, André Breton visita la exposición «Pérennité de l'art gaulois» en el Musée pédagogique. Philippe Soupault le presenta a la joven argentina Nelly Kaplan, quien empieza a abrirse paso en el mundo del cine. Pero Breton, algo resentido con su examigo surrealista, parece como ausente. El 17 de marzo de 1956, en una sala casi desierta del Musée des arts décoratifs, «un personaje con una hermosa cabeza leonina» le dirige la palabra a Nelly Kaplan. Ninguno de los dos recuerda que ya fueron presentados. Es en una exposición de arte precolombino y bajo

el signo del azar objetivo donde se produce la chispa entre Nelly Kaplan y André Breton. El hermoso y frondoso cabello rubio de la cineasta en ciernes deslumbra al poeta. En la noche del 11 al 12 de abril, Breton oye un mensaje automático en el que se dirige a la vez a Jacques Vaché y a Nelly Kaplan:

> Si vive usted Bisonte blanco de oro, no se haga el corte de Bisonte blanco de oro.[2]

A Nelly le pondrá el apodo de Bisonte Blanco de Oro o Visón Blanco de Oro.

El 17 de diciembre de 1956, tiene lugar en el Studio 28 la primera función de *Magirama*, un programa de películas en *polyvision* diseñado por Abel Gance y Nelly Kaplan. El programa, diseñado íntegramente para un montaje polivisual, incluye dos fragmentos de películas de Gance, *Napoleón* de 1926 y *Yo acuso* de 1938, así como cuatro cortometrajes: uno de Norman McLaren directamente grabado sobre la cinta, *Auprès de ma blonde* con el vendedor de sueños Michel Bouquet y Nelly Kaplan en un papel secundario, *Fête foraine* y *Châteaux de nuages.* El 31 de diciembre a las seis y cuarto de la tarde, Breton le envía un correo neumático a Nelly Kaplan para decirle lo mucho que le ha emocionado la proyección de la película. Y concluye su carta con las palabras: «Le deseo todo a cuanto pueda usted aspirar. Para usted, el Reino de la Tierra». La expresión «el

2 Véase Georges Sebbag, *Le point sublime, Breton Rimbaud Kaplan,* 1997, Jean-Michel Place. Particularmente el capítulo 3, «Bison blanc d'or».

Reino de la Tierra» se refiere aquí a un guion de Abel Gance y Nelly Kaplan.[3] En esa Nochevieja, Breton comparte al menos una contraseña con su correspondiente. Breton lleva más de un año trabajando en su libro *L'art magique*, y el espectáculo en *polyvision* de Nelly Kaplan se llama *Magirama*.

Con el título «Magirama 1957», André Breton celebra la proeza de Gance y Kaplan a la vez que propone un manifiesto teórico sobre el cine. Alaba el resultado técnico de la *polyvision*, la proyección simultánea de tres secuencias distintas sobre una triple pantalla:

> ¿Alguien dirá algún día que, en el paso de 1956 a 1957, podía aún existir una sala de cine de la que uno saliera *diferente* del que era al entrar? Y si por añadidura se dijera que el desarrollo de una nueva técnica cinematográfica tenía algo que ver con ello, creo que hasta los menos desilusionados, hasta los más inocentes habrían sonreído....[4]

A continuación considera que el recorrido de Abel Gance como cineasta ha sido la consecución de una meta:

> Prueba de que el GENIO lo puede todo: la metamorfosis total de la que hablo se produjo definitivamente en mí durante la proyección de *Magirama* en el Studio 28.

---

3 El guion «Le royaume de la terre» se insertará, en forma de fascículo, en *Le Surréalisme, Même*, n.° 2, primavera de 1957.

4 André Breton, «Magirama 1957», *Le Surréalisme, Même*, n.° 2, primavera de 1957, p. 163. *Œuvres complètes*, t. IV, pp. 1071-1072. El texto también se publica en *Les Cahiers du Cinéma*, n.° 69, marzo de 1957. El manuscrito autógrafo viene reproducido en *Le point sublime,* p. 60.

> Sabía —desde nuestra juventud— que Abel Gance, por poco que le hubieran dejado campo libre, habría sido el único en poder hacernos pasar «al otro lado de la pantalla» (como se dice «al otro lado del espejo»). […] Ese pasaje contra vientos y mareas, lo doy por *cumplido*.[5]

Sobre todo, Breton no vacila en destacar las deslumbrantes intervenciones de Nelly Kaplan tanto en la pantalla como en su texto *Manifeste de la polyvision*. Perseguido por la aparición de las mujeres amadas —Simone, Lise y ahora, Nelly— las asocia invenciblemente con el poema «Apparition» («Aparición») de Mallarmé («Era el día bendito de tu beso primero. […] Y entre risas al atardecer me apareciste / Y creí ver al hada del tocado de luz»): «[…] La señorita Nelly Kaplan, en quien todos los que la hayan entrevisto podrán reconocer "al hada del tocado de luz". Acepta actuar en la ventana "alada" en *Auprès de ma blonde*, animada por toda la vitalidad de una parra primaveral, y en *Châteaux de nuages*, donde se exaltan esas arquitecturas del "azar", capaces —según dicen los poetas— de convertir todas las demás en blanco de las burlas».[6]

Según Breton, quien convoca sucesivamente a Valéry, Duchamp y John Dunne, el procedimiento o el medio *Magirama* marca un hito determinante en la comprensión del tiempo:

---

5 *Idem*, p. 163; p. 1072.
6 *Ibidem*.

> Estoy convencido de que nos hace dar el paso decisivo hacia esa nueva *estructura del tiempo* a la que Paul Valéry en sus «Méthodes» de 1896, y Marcel Duchamp de 1912 a 1921 apelaban con más o menos escepticismo o ironía y que John Dunne, en 1927, logró comprender teóricamente en su demasiado poco conocido libro: *Le temps et le rêve*.[7]

El poeta y pensador surrealista añade que siempre ha pensado que esa nueva estructura del tiempo solo podría revelarse gracias a «nuevos estados emocionales», que precisamente se hallan en germen en *Magirama*.

En la primavera de 1957, la revista *Le Surréalisme, Même* celebra a cuatro mujeres: Leonora Carrington, Meret Oppenheim, Marie Wilson y Nelly Kaplan. En la pequeña reseña dedicada a la cineasta, además de una alusión al malabarista de la gravedad de Duchamp, podemos leer las expectativas de Breton acerca de las próximas películas de Nelly Kaplan:

> La media sonrisa de Nelly Kaplan cuando echa ligeramente hacia atrás su melena leonada, ¿no es la máscara del juego, serio y natural a la vez, de cualquiera que sepa hacer malabarismos con el espacio? Junto a Abel Gance, Nelly Kaplan ha hecho de la *polyvision* el instrumento más adecuado para establecer el reino definitivo de la analogía en las pantallas. Gracias a ella, el cine quizás llegue a ser surrealista.

En 1961, Nelly Kaplan realizará una película sobre *Gustave Moreau*, en la que se escucha la voz de André Breton.

7 *Ibidem*.

Diez años más tarde, escribe *Le collier de ptyx*, una «cine-novela» donde Mallarmé, Ducasse y Rimbaud están harto presentes. Un solo ejemplo, sacado de *Le collier de ptyx,* basta y sobra para evidenciar las preocupaciones que comparten la cineasta Kaplan y el poeta Breton: Stéphane Ducasse asiste a la proyección de *The Trail of the Octopus*; descubre con asombro que la aventurera Ashby ha irrumpido en la película; en la pantalla, Ashby baila con la Muerte; y es la Muerte la que se tambalea. Esto parece demostrar que una duración fílmica, el baile con la Muerte, puede coincidir con una duración surrealista, con la duración deseada por Ashby, cuyo nombre además es tomado del poema de Rimbaud «Dévotion».

En *L'art magique*, Breton recuerda que es poco común que «la pantalla "queme" el ojo y el cerebro del espectador»,[8] como ocurre con *Un perro andaluz* y *La edad de oro*. Percibe una dimensión mágica, a veces involuntaria, sobre todo en toda una serie de obras maestras, las de Méliès, Murnau (*Nosferatu*), Joseph von Sternberg, Abel Gance, Orson Welles, así como en algunas películas comerciales (*Sombras blancas en los mares del Sur*, *King-Kong*, *Sueño de amor eterno*, *Laura*, etc.).

Desde su nacimiento en 1895, el cine ha restaurado o remodelado el movimiento; ha construido una máquina de visión temporal. En su estela, los futuristas desarrollaron otro tipo de máquina energética; crearon un movimiento vanguardista encargado de revelar algunos destellos del tiempo, como la novedad, el futuro cercano, la locura del devenir o

8 André Breton, *L'art magique,* en *Œuvres complètes*, t. III, p. 281.

el infinitivo presente; realizaron síntesis, hibridaciones, como la interpenetración de las palabras y las imágenes o la simultaneidad de los estados de ánimo. Tras la desarticulación del tiempo inaugurada por el cine, no ha cesado el reparto de sus despojos: los futuristas se han adueñado de la palabra *futuro*, los dadaístas se han abalanzado sobre el apremiante presente, los surrealistas han recogido coincidencias al hilo del tiempo deslabonado y los situacionistas se han dedicado a construir situaciones. Hoy, con el apoyo de los medios de comunicación, los individuos del montón, que se descubren un apetito desmedido por las duraciones artificiales, elaboran ellos mismos microduraciones.

Louis Aragon, en una reseña de *Photogénie* de Louis Delluc, no vacila en hacer del cine la clave metafísica del mundo:

> Para una generación, el cinematógrafo quedará como la mejor hipótesis poética para la explicación del mundo.[9]

La palabra *cine* se le vuelve a imponer cuando analiza el proceso de pensamiento de Lautréamont:

> Un cine cerebral.[10]

Aragon y Breton lideraron al alimón el proyecto filosófico surrealista. No habrían podido llevarlo a cabo sin una clara intuición de las duraciones fílmicas y de las duraciones automáticas. Una duración automática es un mensaje que

9 *Littérature,* n.º 16, septiembre-octubre de 1920.

10 «Préface à Maldoror», *Les Écrits Nouveaux*, agosto-septiembre 1922.

no nos está específicamente dirigido y que, sin embargo, nos alcanza con toda su fuerza.

Es un *collage* temporal, en el que laten deseos, sonidos e imágenes. Dicho de otra manera, es una duración que dice mucho a los surrealistas y que es fruto del tiempo deslabonado.

En Nueva York, Breton publica en la revista *View* de mayo de 1942 «Ce que Tanguy voile et révèle» ('Lo que Tanguy oculta y revela'). Basándose en sus recuerdos, procede a un *collage* de dos casas en que vivió Yves Tanguy, la de Locronan en el Finistère y la de la rue du Château en el distrito 14 de París. El cine se insinúa en el inventario que hace de la vivienda de la rue du Château:

> En un rincón de la habitación, un pequeño bar americano íntegramente cubierto de carteles de películas de la otra guerra: *Les mystères de New York*, etc.[11]

Pero es sin duda en Locronan donde surge la silueta de Jacques Prévert, quien colaboró en 1932 en el guion de la película de su hermano Pierre y en 1939, en el de Marcel Carné:

> Al lado de Tanguy, en actitud de pura e irresistible provocación, Jacques Prévert, quien será luego autor de las películas *L'affaire est dans le sac, Le jour se lève*.[12]

---

11 André Breton, *Le Surréalisme et la peinture,* en *Œuvres complètes*, t. IV, p. 567.

12 *Idem*, p. 568.

Créditos

«Générique» (Créditos), un desfile de nombres que van desde Heráclito hasta Wölfli, pasando por Charles Fourier, es el último texto que Breton publicó en vida. Es el texto inaugural del catálogo de «L'Écart absolu», la XI Exposición Internacional del Surrealismo que se celebró en la Galerie de l'Œil entre diciembre de 1965 y enero de 1966. Aparecen muchos nombres en los créditos de principio y fin del cine de André Breton:

Estrellas femeninas

Musidora
Cyprian Giles
Lyda Borelli
Betty Compson
Lise Meyer
Nadja Delcourt
Suzanne Muzard
Lya Lys
Léonie Aubois de Ashby
Jacqueline Lamba
Gradiva
Nelly Kaplan

Estrellas masculinas

Jacques Vaché
André Breton
Louis Aragon
Emmanuel Berl

Gaston Modot
Charles VI

Toma de sonido

Isidore Ducasse
Arthur Rimbaud
Alfred Jarry

Cámaras

Grandville
Charley Bowers
Yves Tanguy
Óscar Domínguez
Denise Bellon
Nelly Kaplan

Vestuario

Grandville
Musidora
Lise Meyer

Iluminación

Karl Huysmans
Paul Valéry
Marcel Duchamp

Guiones y realizaciones

Jacques Vaché
André Breton

Louis Aragon
Simone Kahn
Nadja Delcourt
Suzanne Muzard

André Breton, que tiene la misma edad que el cinematógrafo, lo espera casi todo del cine. Vaché, Breton y Aragon practican el *zapping* y montan su propio espectáculo en las salas oscuras. Al entrar en un cine, el público alucina con las imágenes de un sueño. La pasión y el amor nutren los planos y las secuencias que aparecen en la pantalla. Así como los hermanos Lumière y Georges Méliès inventaron las duraciones fílmicas, Breton y sus amigos descubrieron las duraciones automáticas. El cine y el surrealismo también transformaron la *estructura del tiempo*. Es lo que fundamentalmente explica la relación emocional y carnal de Breton con el cine y que, de hecho, ha dejado huella en su escritura automática:

> Esperé una hora, tal vez un día. El cine no era más que un gran campo de amapolas lejanas, la cueva en la que a veces estallaba una risa azul me parecía una habitación cerrada a cal y canto en la que mis más hermosas amantes habían sido degolladas. Cogí el espejo que estaba todo desteñido y lo tiré contra el suelo donde estalló con el sonido de un ruiseñor mecánico en un bosque mecánico.[1]

André Breton, con su nueva concepción de un tiempo deslabonado, no podía sino abrazar la causa del cine, esa mitología moderna, que desde su aparición ha pulverizado el tiempo.

---

1 André Breton, *Poisson soluble II*, en *Œuvres complètes*, t. I, p. 536.

Bibliografía escogida

Aragon, Louis (16 de septiembre de 1918), «Du décor», *Le Film,* n.° 131, en Louis Aragon (1998), *Chroniques 1918-1932,* ed. Bernard Leuilliot, París, Stock.

Aragon, Louis (1994), *Projet d'histoire littéraire contemporaine,* París, ed. Marc Drachy.

Aragon, Louis (2001), *Lettres à André Breton, 1918-1931,* ed. Lionel Follet, París, Gallimard.

Bataille, Georges (1928) (con el seudónimo de Lord Auch), *Histoire de l'œil.* [Trad. esp.: *Historia del ojo,* trad. Antonio Escohotado, Barcelona, Tusquets, 1986].

Breton, André (1924), *Les pas perdus,* París, NRF. [Trad. esp.: *Los pasos perdidos*, trad. Miguel Veyrat, Madrid, Alianza Editorial, 1972].

Breton, André (1924), *Manifeste du surréalisme. Poisson soluble,* París, Sagittaire, Simon Kra. [Trad. esp. incluida en *Manifiestos del surrealismo,* trad. Andrés Bosch, Madrid, Visor Libros, 2009].

Breton, André (1928), *Nadja,* París, NRF. [Trad. esp.: *Nadja,* trad. Juan Malpartida Ortega, Madrid, Alianza Editorial, 2018].

Breton, André, y Louis Aragon (1928), «Le Trésor des jésuites», *Variétés,* junio de 1929.

Breton, André (1932), *Les vases communicants,* París, Cahiers Libres. [Trad. esp.: *Los vasos comunicantes*, trad. Agustí Bartra, Madrid, Siruela, 2005].

Breton, André (1936), «La Peinture animée», en *Œuvres complètes,* t. II.

Breton, André (1937), *L'amour fou,* París, Gallimard. [Trad. esp.: *El amor loco,* trad. Juan Malpartida Ortega, Madrid, Alianza Editorial, 2005].

Breton, André (1941), *Fata Morgana,* il. Wifredo Lam, Marsella, Sagittaire.

Breton, André (agosto-noviembre de 1951), «Comme dans un bois», *L'Âge du Cinéma* n.° 4-5, en André Breton (1953), *La Clé des champs.*

Breton, André (primavera de 1957), «Magirama 1957», *Le Surréalisme, Même* n.º 2, en *Œuvres complètes,* t. iv.

Breton, André (1957), *L'Art magique.*

Breton, André (1965), *Le Surréalisme et la peinture.*

Breton, André (diciembre de 1965-enero de 1966), «Générique», catálogo de la exposición *L'Écart Absolu,* Galerie de l'Œil, en *Œuvres complètes,* t. iv.

Breton, André (2016), *Lettres à Simone Kahn, París,* ed. Jean-Michel Goutier, Gallimard.

Cazals, Patrick (1978), *Musidora la dixième muse,* Henri Veyrie.

Desnos, Robert (junio de 1924), «André Breton ou "Face à l'infini"», *Littérature, nouvelle série* n.º 13, en *Œuvres,* París, Quarto Gallimard.

Fraenkel, Théodore (1990), *Carnets 1916-1918,* París, éd. des Cendres.

Jarry, Alfred (1972), *Les jours et les nuits,* en *Œuvres complètes,* t. i, París, ed. Michel Arrivé. [Trad. esp.: *Los días y las noches: novela de un desertor*, trad. Hugo Savino, Madrid, Arena Libros, 2015].

Sebbag, Georges (1988), *L'Imprononçable jour de ma naissance, André Breton,* París, Jean-Michel Place.

Sebbag, Georges (1989), *L'Imprononçable jour de sa mort, Jacques Vaché janvier 1919,* París, Jean-Michel Place.

Sebbag, Georges (1997), *Le point sublime, Breton-Rimbaud-Kaplan,* París, Jean-Michel Place.

Sebbag, Georges (2004), *André Breton l'amour-folie, Suzanne Nadja Lise Simone,* París, Jean-Michel Place.

Sebbag, Georges (2016), *André Breton 1713-1966, Des siècles boules de neige,* París, col. Kaléidoscope, Nouvelles, Jean-Michel Place.

Vaché, Jacques (1919), *Lettres de guerre,* introd. André Breton, París, Au Sans Pareil. [Trad. esp.: *Cartas de guerra*, trad. Carlos Manzano, Barcelona, Anagrama, 1974].

Vaché, Jacques (1989), *Soixante-dix-neuf Lettres de guerre,* ed. Georges Sebbag, París, Jean-Michel Place.

Índice

Preámbulo 9
El cine, una mitología moderna 11
Una cinefilia particular 21
Musidora y Cyprian Giles 31
Un partido de tenis a cámara lenta 41
El rodaje de *Nadja* 57
La edad de oro 65
El dibujo animado 73
Como por emboscada 81
Magirama 89
Créditos 99
Bibliografía escogida 103

Este libro se terminó de imprimir
en los talleres del Servicio de Publicaciones
de la Universidad de Zaragoza
en mayo de 2019

COLECCIÓN LUIS BUÑUEL
CINE Y VANGUARDIAS

En la primavera de 1916, en Nantes, el enfermero militar André Breton y su amigo Jacques Vaché, el dandi de las trincheras, ven película tras película, cambiando de sala sin importarles la que se proyecte. Tienen veinte años —la misma edad que el cine— e inventan así una cinefilia alegre y desenfadada. Breton lo apunta en el *Manifiesto del Surrealismo:* «¿El cine? Enhorabuena por las salas oscuras». A la vez que proclama la «omnipotencia» del sueño, se da cuenta de que los gags, las persecuciones, las imágenes espasmódicas de las películas burlescas reproducen las propias metamorfosis de la pintura animada del sueño. Mientras el cineasta tritura el tiempo para producir duraciones fílmicas, André Breton, oteador del azar objetivo, busca duraciones automáticas al hilo de un tiempo deslabonado. La primera generación surrealista, deseosa de entablar el diálogo con la secuenciación cinematográfica, no podía faltar a su cita con el cine, que ofrece al público universal una experiencia temporal con tintes de suprarrealidad. André Breton dejó claro que es en la oscuridad de una sala de cine donde se celebra «el único misterio absolutamente moderno».

Georges Sebbag es escritor y doctor en Filosofía. Ha escrito ensayos sobre el tiempo, la sociedad y el arte, así como varios libros sobre el surrealismo publicados por Jean-Michel Place. Sus dos títulos recientes, *Potence avec paratonnerre. Surréalisme et philosophie* y *Foucault Deleuze. Nouvelles Impressions du Surréalisme* tienen como ambición declarada vincular «Filosofía» y «Surrealismo».

Prensas de la Universidad Universidad Zaragoza
EDITORIAL UOC
GOBIERNO DE ARAGON